

图像符号学：传媒景观世界的图式把握

Semiotics of Images : Perspective on Media Spectacle

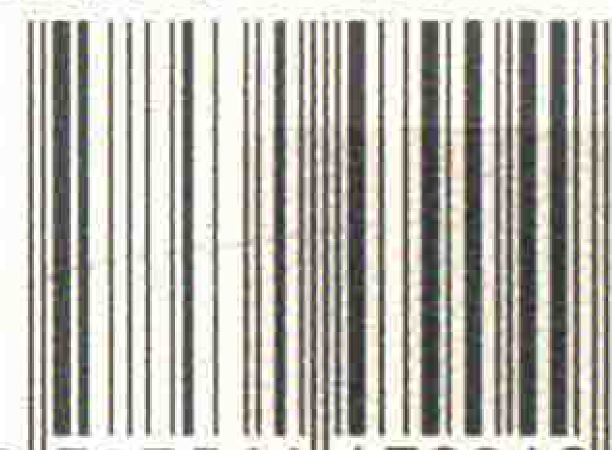
胡易容 著



四川大学出版社



ISBN 978-7-5614-7904-9



定价：42.00元



中国符号学丛书

唐小林　赵毅衡　丛书主编

图像符号学：传媒景观世界的图式把握

Semiotics of Images : Perspective on Media Spectacle

胡易容　著



四川大学出版社

特约编辑:徐志静
责任编辑:徐　燕
责任校对:陈　蓉
封面设计:墨创文化
责任印制:王　炜

图书在版编目(CIP)数据

图像符号学：传媒景观世界的图式把握 / 胡易容著.
—成都：四川大学出版社，2014.7
（中国符号学丛书 / 唐小林，赵毅衡主编）
ISBN 978－7－5614－7904－9

Ⅰ.①图… Ⅱ.①胡… Ⅲ.①构图学－研究②符号学－研究 Ⅳ.①J061②H0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 165303 号

书名　图像符号学:传媒景观世界的图式把握

著　　者　胡易容
出　　版　四川大学出版社
地　　址　成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发　　行　四川大学出版社
书　　号　ISBN 978－7－5614－7904－9
印　　刷　四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸　165 mm×238 mm
印　　张　14
字　　数　249 千字
版　　次　2014 年 8 月第 1 版
印　　次　2014 年 8 月第 1 次印刷
定　　价　42.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
◆网址:http://www.scup.cn

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目　录

绪　论　从图像到景观……………………………………………（1）
第一章　图像与符号………………………………………………（15）
　第一节　符号与图像谱系……………………………………………（15）
　第二节　图像作为像似符……………………………………………（40）
第二章　透明的语言………………………………………………（54）
　第一节　术语与概念…………………………………………………（54）
　第二节　普天同文……………………………………………………（70）
第三章　文学语象…………………………………………………（84）
　第一节　语中有象……………………………………………………（84）
　第二节　从“语象”到“符象”……………………………………（94）
　第三节　跨媒介与图像叙述…………………………………………（105）
第四章　艺术图像…………………………………………………（120）
　第一节　人文之维……………………………………………………（121）
　第二节　透视与比例符码……………………………………………（128）
　第三节　艺术的演化…………………………………………………（136）
第五章　拟像………………………………………………………（154）
　第一节　形象与自我…………………………………………………（155）
　第二节　拟真…………………………………………………………（167）
第六章　文化景观…………………………………………………（183）
　第一节　分节的世界…………………………………………………（183）
　第二节　中华文化的符号思维………………………………………（199）
参考文献……………………………………………………………（210）
后　记………………………………………………………………（216）

绪　论　从图像到景观

一、图像的时代与理论

图像理论本身并不是一门新的学问。人类的图像意识与文明史同样久远。视觉意识的本质即是人类以人的意识所发生的观看行为。只不过在学科分类体系并不完善的古代学界，并未将“图像”作为单独的科学加以研究。图像通常作为某种艺术（如绘画、雕塑、建筑）或仪式（如宗教、图腾、器物）被研究。16 世纪之前，这种研究都可以被泛称为“前肖像学时代”。这个阶段的图像研究主要基于人们的生活经验来解释图像的母题和内容。图像的母题是由线条、色彩和体积等图绘要素构成的对象和事件。通过图像获得的经验与实际生活经验比较，既可以理解图像，也可以拓展生活经验。大约在 16 世纪，图像研究进入“肖像学”（iconography）（或译为“图像志”）阶段。这一阶段，人们对图像的研究注重形象、故事和寓言而非实际生活经验。肖像学分析要求解释者具备特定题材和概念的背景知识，以获得画面的故事、语言等信息。大约在 19 世纪，肖像学研究取得了较高成就，其主要途径是通过绘画与宗教文献的相互参阅来进行作品分析。在这种分析中，艺术作品往往成为某个宗教文本的脚注。

20 世纪初，阿比·瓦尔堡（Aby Warburg）创立了瓦尔堡学派，并为艺术的图像研究发展出一种新的方法。瓦尔堡的弟子，现代图像学另一位奠基人潘诺夫斯基（Erwin Panovsky）以古典的“圣像学”（iconology）来命名这种新的图像学研究方法。这种新方法是通过对“符号性价值世界内在含义的研究来理解艺术图像”[①] 的。至此，图像学研究就逐渐向“图像符号学”趋近。奠基人之一的潘诺夫斯基被称为现代图像

① E. 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987 年版，第 48 页。

学的索绪尔。此后，图像学与符号学研究产生了更紧密的联系。贡布里希（Ernst Hans Josef Gombrich）在《秩序感：装饰艺术的心理学研究》中辟专章论述“作为符号的图案”。他认为，“如果把一切都视作符号，重新解释（图像学）……重要性便非同一般”。[①] 他的这些话暗示了建立一门“图像符号学”将对“图像学”产生巨大的影响。

以潘诺夫斯基为代表的“图像学”将研究对象界定于美术领域，但这种领域的限制正受到当前的传媒文化、大众文化的冲击。今天，图像及其曾经主要身处的艺术领域已经走向一个新的转折点。传统意义上的严肃艺术与社会文化的总体关系已经与潘诺夫斯基时代有所不同。以美术馆为风向标的艺术，其社会影响力及与这个时代的关系正在经受大众传媒中广泛存在的商业艺术冲击，使艺术本身的边界也变得更为扑朔迷离。艺术与社会的联系方式——生产方式、传播方式，在消费化和媒介化两大背景下发生了总体性转变。尤其突出的是艺术作为社会精神贵族对社会总体的垄断已经消失——艺术已成为生活中无处不在的表意行为。泛艺术化与大众文化的兴起与媒介对艺术的复制有关。在精良的复制技术出现之前，有幸目睹画作《蒙娜丽莎》或《步辇图》的人数极其有限。复制技术使艺术的神秘面纱不复存在。传统社会中艺术精英制造的信息壁垒被新的传播方式“绕过”，其结果是专业艺术工作者的普罗米修斯式的精神领袖地位丧失。今天，艺术工作者的个人创造力给这个社会带来巨大的馈赠，不仅仅发生于画廊这类特殊场所，而是作为一种更为普遍的专业表意行为呈现。艺术已委身于许多富有创造力的行业：广告设计、产品设计、软件设计、游戏开发、景观设计……广义的文化创意设计业向普通民众开放了所有艺术的门槛。

基于上述转变，昔日高高在上的艺术转而成为各种实用性的设计语言，艺术家的自我表现冲动转化为满足市场需求的创意成果，并主要以商品形式接受人们的检验。传统意义的纯粹艺术依然存在，只是它们不再是这个时代唯一重要的表意方式，而退居诸多景观性行业之列。任何一个行业都存在大量的“艺术设计家”，2012年过世的乔布斯（Steve Paul Jobs）被彭博社等全球性媒体誉为“伟大而最富有创造力的艺术家”。这种赞誉不仅仅是一种客套的美誉或比喻，它也折射出当代艺术作为商品存在的形

① E. H. 贡布里希：《秩序感：装饰艺术的心理学研究》，范景中译，长沙：湖南科学技术出版社，1999年版，第240～270页。

式和结果。不仅乔布斯本人是不折不扣的艺术家，他创立的苹果公司还雇用了这个星球上最优秀的设计艺术家群体。或许对这一判断，许多人要用康德美学有关艺术的无目的性来加以反驳。然而，我们只要对艺术史稍作回顾，就知道艺术的无目的乃是一种无审美之外的双重目的。康德（Immanuel Kant）的合目的性乃是说艺术超越一般的实用性目的，而具有一种纯然的精神性。甚至这种纯然的精神性都不必然是艺术文本制作者的初衷，甚至不必然是“艺术自身”。所有的宗教艺术的精神目的都是以艺术为手段实现与神的世界的沟通。许多艺术作为艺术本身则是在另一个目的之下的伴生性结果。只是这种伴生结果在此后的解释中强调了其有关艺术或审美的精神性部分。如兵马俑的造型如果是艺术，它的制作工匠显然不是为了无目的之“艺术”；金字塔或者长城如果是艺术，它们显然是被诠释为艺术的非艺术意图的文本——其历史意义中的意图与今天作为艺术文本观赏的意图已大相径庭。同理，今天的商品以及各种实用的设计物也并非纯然为实用而作。它们委身于实用，艺术之处却又超越实用功能之处。其超越物品之实用功能的那个部分即是艺术的栖身之所，对商品而言，它们即是超越基本功能需求的那部分符号消费。而符号消费在生产力过剩时代已经主导了消费品的主要内容，也即，今天的设计、广告以及所有加诸消费物品之上的工作都或多或少地具有艺术性。

对实用艺术的正名始于工业革命。伴随着西方经济的迅速发展，人们已不满足于功能良好而缺乏美感的工业产品，对美和艺术的要求日益强化，艺术的大众化和生活化日趋成为现代文化和文明的重要组成部分。艺术从传统的精英化转向为大众服务，进而在“与技术的结合”和反对“为艺术而艺术”的呼声中彰显其现代性的本质。与这种趋势相呼应，西方自19世纪50年代以来的各种设计运动——从反对维多利亚风格的“工艺美术运动”和“新艺术运动”至20世纪初的构成主义运动、风格派运动和包豪斯的建立……都在对实用艺术的推进中深化了艺术服务大众的信念。本研究中，各种图像作为当代社会的重要构成内容，涉及文化操作以及具体的形象传播规律。这些新视角、新方法背景下总结的规律适用于商品品牌、个人、企业、机构、城市乃至国家形象传播。当代图像研究无法拒绝这些鲜活的文本。在当下的泛艺术化语境下，图像研究不得不是一种有关当代传媒景观的总体图像学研究——一种基于图像符号的传播学研究。

上述理论与现实的发展脉络近年来汇聚成一个关键术语——“图像转向”。图像转向与米切尔（W. J. T. Mitchell）对日常生活图像的推崇息息

相关，但对于大多数民众来说，图像时代只是有关图像制作的数量、规模在当今时代泛滥程度的具体表现，比如：Facebook 每天上传的图片数量约为三亿五千万张[①]，后起的中国社交平台微信朋友圈每天上传的图片数量也已经过亿。全世界人民共同参与了一场制作、分享的图像传播盛宴。从更深刻的层面上讲，“图像转向”不应只是一种图像规模的扩张和数量的膨胀，也不仅限于米切尔所说的日常生活图像的理论化解读。从根本上说，有关图像的理论，就是人类社会把握世界的基本思维方式。海德格尔（Martin Heidegger）将“图像化”的世界视为现代性的重要表现。这种表现的关键不在于现代世界所实际生产的图像数量，而是现代社会发生自我认知的特有方式，亦即，“图像”作为理解和把握现代世界的基本方式。

二、范畴与主要论域

1. 作为传媒景观图式方法论的符号学范畴

从研究对象——当今传媒文化景观来看，本研究可以算作传播学理论研究。符号学与传播学在学科外部架构上具有互补的特征，许多学者还深入地研究了两者内在的实际指称的兼容。有学者认为，传播学研究从某些方面上说与符号学研究是同义语。传播学与符号学这两个学科名称术语有时甚至可以互换。[②] 这种观点得到了来自符号学传统和传播学传统两个领域的不同角度的确证。法国学者皮埃尔·吉罗（Pierre Guiraud）的《符号学概论》，几乎将符号学与传播学视为同一对象来处理。中文译者在译序中说：“首先，符号学属于传播学，而传播的构成要素也适用于符号学”[③]。吉罗在开篇第一章即将符号功能界定为“靠讯息来传播观念”，并将雅各布森（Roman Jakobson）的模式视为对传播学理论的一种延展。[④]

关于传播学与符号学之间的关系，作者已有专著详述[⑤]，此不赘言。本书对象虽是基于“传媒景观”，但讨论的问题既不限于传播效果导向的一般传播学理论研究，也不限于“图像学”所论及的“视觉图像的一般规

---

① CNET 科技资讯网. Facebook 每天处理逾 500TB 数据. 2012－08－23 09：44：46. http：//www. cnetnews. com. cn/2012/0823/2107594. shtml

② Paul Bouissac，*Encyclopedia of Semiotics*，Oxford University Press，1998，p. 133.

③ 皮埃尔·吉罗：《符号学概论》，怀宇译，成都：四川人民出版社，1988 年版，译序第 7 页。

④ 皮埃尔·吉罗：《符号学概论》，怀宇译，成都：四川人民出版社，1988 年版，第 1～2 页。

⑤ 胡易容：《传媒符号学：后麦克卢汉的理论转向》，苏州：苏州大学出版社，2012 年版。

律”。如果要对本研究加以归类，可以视为以图像符号认知形式对当代传媒文化的框架性思考，其具体对象是现代传媒所承载的诸种符号文本，但其理论旨归是文化分析哲学。从立场来看，本书的形式分析倾向又区别于法兰克福式的意识形态批判。这种符号形式分析逻辑使得本研究的研究对象尽管宏大，却能归口于符号形式特征，推演出一些文化模式的形式特点。反过来，我们又可以通过这些所得形式规律来验证、解释各种具有共通特征的文化现象。

为了确保范畴的清晰，本研究对符号学自身所能够解决的问题也应当有所界定。艾柯（Umbert Eco）在他著名的《符号学原理》中曾设问，“符号学是一种学科或是一个领域?”他提出，符号学的对象是“整个文化”，又说符号学这种学问可以“用以研究说谎的每物”，当“符号介人进来以代表他物的时候”，符号学的关注就发生了，因而符号学所关心的是“可被视为符号的万事万物”。[1] 但所谓“他物”未必非存在不可。可见，符号学的起点是“实质的差异”，这种差异是获得意义的原点。本书以“像似”为基点，也赞同这个命题。当事物间彼此同一，像似关系就消失了，符号关系也就不存在了。

赵毅衡先生曾指出：“符号学不解决标示、图像关系。……不能解决图像与实物的关系……因此，‘标示’符号与‘图像’符号并不是符号学的研究领域。”[2] 这里是说，符号学不解决符号与对象之间的“客观应对、物理透明”的关系。这也是艾柯曾批判的幼稚“图像论”[3]。艾柯所批判的图像论，是指对象与符号之间本有的物理性联系。就这一点而言，本文赞同艾柯对图像论的批判（虽然他本人在具体的案例如镜像问题上犯了同样的错）。对象与符号之间的这种自然关系只有进入人的解释，才能进入符号学范畴——这个被认为是符号的东西有一个预设者，而非自在的关系。迪利（John Deely）指出，“符号是客体预先设定的东西”[4]。作为抽象的人就是这个符号的预设者。也即，符号学所涉及的符号意指关系是发现人类“创造的意指关系”而非“发现”自然物本有的客观规律。

---

① 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第5页。

② 赵毅衡：《符号学文学选集》，天津：百花文艺出版社，2004年版，第11页。

③ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第5页。

④ 约翰·迪利：《符号学对哲学的冲击》，周劲松译，成都：四川教育出版社，2011年版，第111～146页。

由此，本文的立场是，符号学作为一种“意义之学”，它研究意指的创造，并解释创造性意指的各种关系；或者更直接一点——只有创生关系才是符号意指关系。未进入人类视域的外部世界，就不存在意指关系，所以不是符号学的研究对象。

最后，“图式把握”是对康德“图式”概念的借用，皮亚杰（Jean Piaget）将图式发展为认知结构的反射模型，而现代认知心理学更多应用“图式”这个总体概念所具有的实际解决问题的能力。格式塔心理学发展了图式的整体效应，各种教学方法论通过图式方法建构了记忆完整性的训练方法。由此，本文对“图式”的使用意涵在于，将它界定为一种特有的知性经验把握方式。在康德的思路中，感性经验与对客观事物的理性之间是一个知性的过程。知性过程所得到的知识概念与对象是不同质的，这个不同质的知性经验的范畴就是“图式”，他将概念的图式解释为“限制知性概念使用的形式和纯粹感性条件”①。作为一种人文的研究，必须明确自身“知识经验”的边界是某种关照对象的方式，而非理解传媒景观世界的唯一途径。此外，康德的“图式”观点展现了一种“总体性的把握”特征。这种“总体把握方式”恰恰是基于具体社会问题分析的早期传播学较为缺乏的。这一状况在多伦多学派的研究中得到一定改进。麦克卢汉（Marshall Mcluhan）和英尼斯（Harlod Adams Innis）在他们的文明论中建构了以媒介为坐标的人类文明图景——这在一定程度上接近本文所说的“图式把握”。麦克卢汉和英尼斯从汤因比（Arnold Joseph Toynbee）借鉴而来的总体场论开启了媒介对于“模式”认知效果的思考。这种方法被麦克卢汉进一步发展为具有后现代色彩的“模式识别”思维，以区别于印刷时代的“线性”和“分类”主导的思维。麦克卢汉对传播学方法论的理解也有相应的观点，他认为使用太过专门化的知识无法处理传播的复杂性和多样性。因此他在研究过程中始终注重知识之间的联系，将政治、经济、历史、地理等学科的知识尽可能纳入囊中，综合论证见解。多伦多学派的学者在批评西方社会科学的自然科学倾向时提出，社会科学的任务是发现和解释模式与趋势，以便预测未来，而不是靠精细计算为政府和工商业提供短期的预测。

由上，借用“图式”这个术语也旨在表明本研究的形式论特征，将传

---

① 康德：《纯粹理性批判》，韦卓民译，武汉：华中师范大学出版社，2000年版，第140页。

媒景观的诸种特征归纳到一种可理解并且具有一定操作可能性的形式经验当中。即便抽去具体的某一案例，这些形式经验在符号逻辑法则上也依然是成立的。

三、像似问题主要讨论领域

1. 像似问题的重要性

首先，以“像似”为基点研究图像传播及理解传媒“景观”世界具有特殊重要价值。本雅明所说的“机械复制”以及今天更为普遍的“数字复本”都涉及“像似”的极端情形——它是理解传媒时代的景观的关键词之一。其次，像似也是“图像”最稳定的基本特性。从图像二字字面义来看，“图”是对象物，“像”本义为相似，引申为比照人物制成的图画或雕塑的法式。随着文化的发展与字义内涵的丰富，图逐渐由绘制图像演化为有心理活动含义，但“像”作为一种对象与原物之间的关系特质一直未改变。可见“像”是图像概念中更稳定的内涵特质。再次，从理论角度来看，像似性问题所反映的符号与对象关系是一个贯穿西方数千年哲学史的根本性的重要话题，也是现代符号学百年来争论的最基本问题之一。从柏拉图讲述的克拉提鲁斯（Cratylus）与赫耳墨涅斯（Hermogenes）之辩，到图像转向命题的提出，一个非常重要的部分就是围绕“像似理据”与“任意武断性”何者才是符号学构成的更基础问题而展开。

索绪尔（Ferdinand de Saussure）以来的符号学相关领域中，学界已经对像似性做出了许多讨论。这些讨论也包括语言学界的，因为即便是语言符号学家，也不得不面对非语言符号的问题，这在当代传媒文化中显得尤其突出。这些将图像符号仅仅作为非语言符号来研究的学者通常不是来自美术学领域，而是来自更为宏大的文化研究领域。他们的重点不是研究“图像”的技术化特征如透视、心理、图底关系，而旨在研究其在社会背景和历史语境中的文化意涵。符号哲学家卡西尔（Ernst Cassirer）较早进行了现代意义的视觉文化研究，其弟子朗格（Susan Langer）又将他的研究推进并对艺术知觉与情感形式作了重要拓展；布拉格学派注意到图像的一般性表意观念，而法国结构主义学者对一般性图像理论有了更系统的阐释；巴尔特（Roland Barthes）的《图像修辞》影响深远；此后，对图像符号学最有影响力的是艾柯，艾柯本人对建筑、艺术有着深入研究并长期执教于艺术学院。以麦茨（Christian Matz）为代表的电影符号学家对影像作了深入研究。随着这些学者更深入地介入图像研究，图像符号学逐

渐越出美术研究领域。

不过，语言符号学家的研究也存在自身局限。将图像比附为语言文本加以解释的理论逻辑乃是一种“阅读”而非“观看”——“图像被认为是非自然的或者不证自明的，其必须依照视觉语言所赋予的规则加以破译[①]。”按照米切尔（W. J. T. Mitchell）的说法，这种观念是建立在以理查德·罗蒂（Richard Rorty）语言学转向为基础的哲学史基础之上的。“文本形式成了统摄一切的终极模式，甚至连无意识也是按照语言的方式被建构的……而绘画、雕塑、摄影课题和建筑丰碑都充满了‘文本性’和‘话语’。”[②] 米切尔有关“图像转向”的命题开启了图像符号学的新篇章。并且，这一转向切合了当前媒介新图像景观造成的巨大冲击。在米切尔看来，基于语言学转向建构的符号学合法性已经呈现某些危机。

2. 语言学界对像似的讨论

语言中的像似性问题是语言符号学界共同关注的话题之一。像似性问题研究的诸种场域中，讨论最多、例证最丰富的是语言学。自20世纪80年代以来，西方语言学界对像似性的研究就达到了非常精细和系统的程度。从1983年6月在美国斯坦福大学召开的第一届“句法像似性”开始，相关专题的国际性研讨会至今已超过十次。这些讨论的成果集结成了语言像似性的重要文献。如第一届会议后的《句法像似性》，第二届主题为“语言象似性研讨会”，后集结成《语言像似性》于1995年出版。1984年前后，阿姆斯特丹大学与苏黎世大学共同成立了以像似性为主题的项目研究组，该机构成为研究语言像似性问题的常设机构和重镇。机构的成立推动了学术会议的周期化连续性举行，会议定名为“语言与文学象似性研讨会”，每两年组织一次。讨论的主题由语言学扩展至整个文学领域，初步具有了跨学科性质。卢卫中在综述报告中指出，国际上较为集中讨论语言象似性问题的会议还应包括1988年的第十二届“国际人类学与人种学大会”和1992年的第十五届“语言学家国际会议”。两次会议上均有相关论文选读，会后部分论文以“隐喻与象似性”专题在《语用学杂志》1994

① E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，李本正、林夕、范景中译，杭州：浙江摄影出版社，1987年版，第439页。

② W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，第2～5页。

年第 22 卷第 1 期上发表专号。[①]

我国语言学界大约在 1988 年开始关注像似性与任意性问题。许国璋的论文《语言符号的任意性问题》[②] 被奉为我国第一篇向任意性说发出挑战的檄文。许国璋从词源学等考据角度论证语言符号像似性的存在并反对语言符号的任意性说。此后，沈家煊吸纳了海曼（John Haiman）的语言学思想，从句法结构上强调语言指称的像似理据。他的《句法的象似性问题》在国内颇具影响力，其提出了句法的三种像似关系：距离像似、顺序像似和数量像似。[③] 此后，我国语言学界在这种扩大了的像似性基础上找到了更多的像似性例证。在 CNKI 上对篇名进行检索，包含“任意、理据、像似”之一的文献数量在“中国语言文字”这一学科来源中达到 1328 篇，在“外国语言文字”学科来源中还有 728 篇，合计超过 2000 篇。王寅的《中国语言象似性研究论文精选》很好地梳理了我国语言像似性的研究现状。不过其全面肯定“像似性优于任意性”[④] 的观点并未在学界获得统一认可。郭鸿、胡壮麟等学者对这一观点予以了反驳或提出了质疑，认为像似性与任意性不一定必然是一个优劣高下问题。[⑤]

迄今为止，我国关于语言像似性的讨论已经非常细致，本研究与关于语言像似性的讨论的交界面并不在于对语言像似性的个体例证归纳，而在于像似性与任意性的理论逻辑层面。就这个层面来说，我国关于语言像似性问题的讨论在汉字视觉性、论证的抽象程度方面仍有一些局限。

3. *文学语象及当代传媒中的泛形象研究*

语言与文学是一个学术连续带，语言是文学构成的材料单元，正如点线面之于绘画，而文学是复杂而完整的语篇。如前所述，从国际像似性讨论的论题可以发现的一个趋势是关于语言像似性的讨论逐渐扩展至文学中的像似性问题。20 世纪 80 年代兴起之初，像似性讨论主要集中于语言中

---

① 卢卫中：《语言象似性研究综述》，载《外语教学与研究》，2011 年第 6 期，第 840～849 页。

② 许国璋：《语言符号的任意性问题：语言哲学探索之一》，载《外语教学与研究》，1988 年第 3 期，第 2～10 页。几乎在同一时间，台湾学者戴浩一也进行过类似的研究，见戴浩一：《时间顺序和汉语的语序》，载《国外语言学》，1988 年第 1 期，第 10～19 页。

③ 沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993 年第 1 期，第 2 页。

④ 王寅：《象似性辩证说优于任意性支配说》，载《外语与外语教学》，2003 年第 5 期，第 3 页。

⑤ 郭鸿：《索绪尔的语言符号任意性原则是否成立：与王寅教授商榷》，载《外语研究》，2001 年第 1 期，第 43～47 页。

的结构性像似，如“句法象似性研究”（1983年，第一届研讨会主题）。到1992年的第二届，论题调整为“语言像似性研究”，这就将像似性的研究对象扩展至整个语言学领域。1997年苏黎世第三次像似性专题会议召开，主题确定为“语言与文学中的像似性”。语言学家与文学家共同组成了会议讨论成员。至此，关于像似性问题的讨论延展到语言与文学整个学术延续带。

语象在现代文学中非常重要。维姆萨特（Wimsatt）曾宣称，一首诗应该成为一种语象，这一观点不仅代表了一种文学批评思潮，它甚至被看作20世纪前期艺术世界在总体上的本体论诉求。雷奈·韦莱克（René Wellek）和奥斯丁（Austin Warren）在其《文学理论》（*Theory of Literature*）中，从具体到抽象、从微观到宏观对语象作了四个层次的分级：言语之象、比喻之象、象征和神话中之“象”。赵毅衡先生在《新批评》中专门讨论了该术语的翻译问题。他指出，“根据新批评派的工作范围，大致与新批评一派所谈的image的意义相应”[1]。童庆炳基本接受了这个界说并以此为据对文学语象作了几个层次的区分和界定[2]。

实际上，此后的文学研究领域也无法涵盖像似性研究问题。有关像似的研究广涉“视觉”“图像”“音乐”，并远远超出语言学的范畴，广义语言学不仅拓宽到以语言为工具的艺术形式——文学，更扩展为当下日常生活的任何表意文本。这个阶段语言学中的像似问题由外在的扩展音、形、句、篇的“结构性像似”真正蜕变为抽象的“语象”问题。

当文学形成的“语象”返照内心世界，折射进现实社会生活，拟态的环境就成了真实环境的构成者和唯一呈现方式。文学、音乐、影像、美术中的“形象”构成了与现实生活的深刻互动——它们是拟像的制造物，这些拟像构成了图像时代的内容。这就使得所有的研究都转变为一种有关“传媒符号”的研究。从某种意义上说，自回溯柏拉图（Plato）和整个西方视觉中心开始，到现代哲学的世界图像化存在，都成为当代媒介文化研究的背景。海德格尔的观点——“存在者的存在是在存在者之被表象状态中被寻求和发现的。因此‘世界成为图像’这件事情本身，就标志着现代

---

① 赵毅衡：《新批评：一种更独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社，1986版，第135页。

② 童庆炳：《文学理论要略》，北京：人民文学出版社，1995年版，第168页。

之本质”[1] ——成了现代传媒景观的一个起点。艾尔亚维茨（Ales Erjavec）的《图像时代》[2]、米切尔的《图像理论》则成了某种图像转向的具体宣言和媒介景观的图像宣言。在米切尔看来，21世纪的问题是“形象”（image）问题。我们生活在由图像、视觉仿像、刻板印象、幻象、拷贝、复制品、模仿和幻想主导的文化中。在媒介领域，麦克卢汉的《理解媒介》、德波（Guy Debord）的《景观社会》、博德利亚的（Jean Baudrillard）《拟像与仿真》（*Simulacrum and Simulation*）是这个领域的奠基之作。其中内爆、仿像、超真实等观点也构成了传媒景象研究数十年来的主题词。

我国对传媒景观与拟像问题的兴趣是随传媒实践逐步发展起来的。因此，相关问题也常常成为传媒文化研究的伴生物。这些研究具体涉及非常多的应用性阐释，如消费欲望与幻象问题、形象建构问题、新闻与传播影像的真实性问题。这些研究似乎都欠缺某种整合，而各自处于一种狭隘的领域内。当下传媒构筑的巨大“像场”（image field）是当代文化最富有冲击力的文本样式——各种基于“像似性”机制的传媒拟像与仿像。本文重点研究符号机制问题，从符号学角度解释什么是“像”以及它对文化形态的影响。“象”还是传统东西方文化中特别复杂、有待梳理的重要文化符号。它既包括有形的各种可视物，也包括抽象文化逻辑，即所谓“大象无形”。为了避免将“像”限定于具体而有形的“图像”，本文以“像似”作为一种生成机制来深入讨论。

四、研究的范畴界定与展开

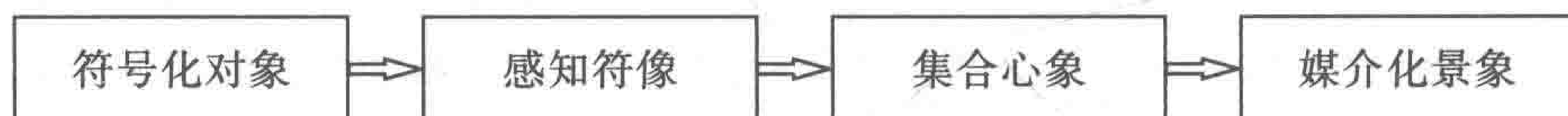
本书跨领域讨论了符号的“像似”机制，并将这种机制应用于传媒文化景观的诸方面。在总体研究立场上，本文旨在突破以媒介、感知渠道为界限的研究壁垒，试图建立一般意义的传媒符号论，形成一个既有空间跨度也有时间维度的系统理论。本研究从图像符号出发，归属于一个文化符号的基本理论研究，并最终旨归于对当下诸种问题的指导性解释。此外，本书还注意到中国传统文化的智慧和宝贵遗产，阐释了汉字、河图洛书、易经等经典文化符号中涉及的像似性问题及其折射的文化思维方式。

---

① 马丁·海德格尔：《海德格尔选集》，孙周兴选编，上海：上海三联书店，1994年版，第885～923页。

② 阿莱斯·艾尔亚维茨：《图像时代》，胡菊兰、张云鹏译，长春：吉林人民出版社，2003年版。

本研究的对象大致可分为三个层次：最狭义的“像”是视觉性“像似符”（icon）；中间层次是非视觉的像似符；从最广义的层面来说，是连同“规约符”和“指示符”的普遍像似性。这三个层次共同构成了本研究所要讨论的主要对象——“符号像似机制与当代以视觉图像为主导的文化文本”。这是一个巨大的跨学科跨领域的问题，但就其中的学科属性来说，它集中于符号传播领域。以当代传媒文化中的符号、符号的组合（文本）为主要研究对象，在具体的文本案例上触及具体的“艺术图像”、文学中的“语象”以及它们在当代媒体语境下的“景象呈现”。具体问题包括，个人感知中的图像如何与社会的文化肌理发生内在关联？个体心理逻辑怎样与文化总体产生某种同构异形关系？个体在数字化媒介来临时的生存状态如何构成一种总体性的文化关系？这些问题有一个共通的内在线索，即个体感知的逻辑如何构成传媒乃至整个社会的文化逻辑。其是在本研究的几个关键词之间展开的。



符号学近几十年的重要发展方向之一，是从语言符号学的源头处自我羽化更具普适性的有关人类文化符号的学问。而图像作为一种“完全不同于语言的符号方式”，其符号学框架内的研究仍然不够完整。潘诺夫斯基的“图像学”方法作为一个原点所呈现的专业领域局限已经开始限制图像学对当下文化更有力的解释。从某种意义上说，现代图像学就是一部图像符号的研究史。这不仅表现在图像本身被作为图像符号来加以研究，还表现在图像理论家本身所展现的理论范式在符号学中可以获得更加系统化的归纳。同时，图像符号学也需要面对各种新的挑战和质疑，例如所谓的“后符号学”的提法。实际上，当我们试图声称“图像”仍然是符号学范畴内的问题时，我们必须解决“图像符号”的基本概念及其边界。

本文的研究切入口是像似性问题，但最终整篇论文是为一般文化符号学作出一般性的理论佐证，涉及语言学文化、艺术学、新闻传播学。例如，其中涉及图像学艺术理论的部分，是以 19 世纪末的图像理论家及其建立的现代图像学为起点，这些图像理论家的分析对象涉及绘画史和画论，他们在那个时代所批驳的对象是古典时期的图像分析方式。这就要求研究者必须对他们所讨论的古典艺术史艺术理论史有所了解；同样，这些分析中的心理形式论分析还需要对格式塔心理学以及后期的精神分析与图

像的关系有所了解。因此，在将图像符号学应用于当代视觉文化时，又必须介入跨度相当大的领域，如影视、数字图像、广告、新闻、工业设计……显然本书作者并非所有这些领域的全能专家，本书的重点并非对所涉及的每一领域进行技术性的研究，而是对它们之间共通的意义逻辑实施一种加工，以建构一种有助于理解当代传媒文化一般特性的符号观。

从术语使用来看，“图像符号学”这个主题下的各学科从术语到对象界定都比较不统一，中外学者各自在研究中都呈现不同用语。图像学是潘诺夫斯基借用的古老词汇圣像学（Iconology），在他之前更普及的是图像志（Iconography），但这个词一直限于传统美术学研究。后来的理论家则并不统一，如米切尔直接使用 picture theory 或者 pictorial semiotics[①]。当代研究倾向于将图像符号问题视为视觉文化研究（visual culture theory）或者传媒符号学（media semiotics）中的视觉传播分支。直接涉及的文献主题词有 the semiotics of the icon、visual semiotics、picture semiotics[②]、image semiotics。这不仅增加了文献梳理的难度，同时导致本研究在很大程度上不得不成为一部“术语争鸣集”。除了图像学学科名之外，还涉及学术史语境转化带来的意义转移如 ekphrasis，一些多义性词汇翻译的辨析如象征与符号，甚至一些汉语术语的学术因袭辨析如“像似”还是“象似”等。

本文总体展开逻辑是，以像似性为线索，以概念的逐层抽象为推进逻辑，逐渐归于理论的升华与总结。

首先是符号理论、概念的基础背景梳理。从符号、像似符等基本概念出发梳理符号学经典性成果，从中提取出与本研究有交集的理论，提出当代图像符号学建构的一个基础和理解当代传媒文化的一个关键词——像似性。这也是现有符号学从语言学向外扩展的方向。

其次，在上述理论成果的系统化梳理基础上，关照当前文化中的典型文本，形成一些中观层次的理论观点。如语言结构、汉字图像性、通用语言与完美符号、视觉透视比例、跨媒介修辞、媒介形象、自我形象、新闻真相等。以图像符号及其像似性特性为对象，较为系统地进行研究方法和理论的梳理，并将这种方法用于理解当前传媒符号构筑的视觉图像景观。

---

① Amanda Paulsen, *A Connotative Turn for Pictorial Semiotics: the Cultural Semiotics of Goran Sonesson*, University of the Western Cape, 2000.

② Göran Sonesson, *Pictorial concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance to the Interpretation of the Visual World*, Lund University Press, 1989.

最后，对上述理论观点进一步抽象、升华至宏观的文化景观理解。这个部分将前面两部分的具体理论置于一个文化哲学和文化历史的宏大语境中加以关照，在中西文明的差异化比较中理解因“像似”方式导致的文化思维差异。

这三个步骤是在涉及领域逐渐展开的，是一个逐层递进，由具象而抽象、由微观而宏观、由个体经验而文化逻辑的依次展开过程。从具体的视觉性画面到语言、文学中的形象再到当代传媒中的某些典型景象，最终宏观地来看待传媒世界的由各种拟像与景观构成的文化整体样式。

第一章　图像与符号

日常的使用中通常无“像”与“似”的连用，而多用“相似”“相像”或者直接用“像”“似”单字来形容两事物具有某种共同特征。这些用法与符号学相关，但不是严格的符号学意义上的用法。本文所论的“像似”是一个符号学的专用术语。除了学科中的理论预设之外，作为一个专用术语，“像似”在精确程度上远远高于日常生活中的形容词。在像似的层次内，可以区分像似的方式、像似的程度等。本章首要任务是在符号学范畴内界定“像似符”及“像似性”，并界定符号学范畴之内的“像似”（iconicity）与符号意指机制的关系——艾柯所说的“符号学的结论”。因此，本章首先从符号学的工作范畴入手，对“符号”这一基本范畴作一个回溯，并力图在总体符号的分类中廓清像似符号的概念、范畴。第二节是对图像性与符号性内在关系的论证，这个论证也力图澄清一些对图像学与符号学关系的误解。

第一节　符号与图像谱系

一、符号

1. 前符号学的“线索”

《易·系辞下》：“上古结绳而治，后世圣人易之以书契。”孔颖达疏：“结绳者，郑康成注云，事大大结其绳，事小小结其绳，义或然也。”晋·葛洪《抱朴子·钧世》：“若舟车之代步涉，文墨之改结绳，诸后作而善于前事。”人类符号行为与人之为人的表意历史同样悠久，它远远超出符号的字源所能涵盖的范围。如果我们接受卡西尔（Ernst Cassirer）“人是符号的动物”的定义，那么人类文明就是人类意义表达的文明，人类自我确

证所需要的多元性证据。从考证的角度来看，人的进化史的确无法用一种单一的标志来划开人类进化过程中的鸿沟，但对符号的使用无疑是非常有力的佐证。可考证的早期表意方式如原始社会的“结绳记事”，以及尼安德特人在四万多年前做的手印岩画。这些可考证的符号的巨大作用是记录和传承文明。可以想象，人类的符号使用还应早于这些可考据的历史。符号的使用对于人类文明而言意义非凡，它承担了文明传承的重要作用。大部分生物的进化需要靠基因这种生物学手段和父母的示范，而示范经验是无法累加的。唯独人类文明，通过符号记载传承可以迅速地将知识经验累积起来。因此，在近一万年人类生物机能并未发生本质性改变的情况下，人类文明获得了巨大的成就。从这个意义上讲，卡西尔所说的“人是符号的动物”可以扩而理解为人类文化文明是建设在符号体系的基础上的——这也是卡西尔文化符号哲学的重要思想。

从汉语“符号”一词的结构和源流来看。“符号”为近义联合，其中“符”是战国时期秦国虎符文字以来的形声字，在《说文》中解释为：“信也。汉制。以竹，长六寸，分而相合。”[①] 早期隶书写法，竹头有的写成草头，即是因为当时的“符”是竹制的会意。符上有刻画，中分二，左边的一半付与执令者，右边的一半留予发令者，合而相符，即为可信。以竹为符，是最普通的，还有铜符、玉符。分封爵位，出入关口、门庭，传递诏书，也都用符节。符是封建朝廷传达命令或征调兵将用的凭证，用金、玉、铜、竹、木制成，刻上文字。汉代有了道教以后，“符”指道士、巫婆等画的迷信的驱使鬼神的东西，如画符。在《现代汉语词典》中，对符号的一般性释义是：“（1）记号、标记；（2）佩戴在身上表明职别、身份的标志。”[②] 词典的解释通常以日常使用为依据，通过近义替代使读者获得相应理解。在这个意义上，可以将“符号”大致看作一种指代物。这也是日常使用区别于符号学概念的重要点。后面将说到，在符号学中，符号被视为一种二元或三元关系的复合体，而在日常使用中，符号常常指代表其他事物的那个事物，例如数字符号、标志、指示牌、象征物。它们是符号的载体部分，索绪尔称为能指，而皮尔斯称为再现体，此后的符号学家基本沿用了这个称谓。

---

① 谷衍奎编：《汉字源流字典》，北京：华夏出版社，2003年版，第642页。

② 中国社科院语言研究所词典编辑室：《现代汉语词典》（第5版），北京：商务印书馆，2005年版，第421页。

现代符号学使用的符号一词是从西方发展而来。尽管符号的起源与运用与人类的历史一样长，但自觉地研究符号历史却发生在高度文明的情况下。西方学界通常认为，人们有意识地将语言及非语言的表意规律作为研究对象体系是在古希腊时期。柏拉图对话中已出现 sēmeion 一词，用以表示“迹象”“线索”“证据”之意。斯多葛派则论述了 sēmeion 的一般语义关系。古希腊医学家希波克拉底（Hippocrates）对病人“症候”作出的相应判断归纳实际上是对符号指示功能的系统性规律探索。古罗马时期，医生、哲学家盖伦（Claudius Galenus of Pergamum）以“*Semiotics*”为名写了一本有关医学症候的书，被视为今天“符号学”这一名称的最早的使用。[①] 稍后奥古斯丁（Aurelius Augustinus）所用的符号（signum）一词指“使思考超出对事物感官印象的东西”[②]。他对符号的界定已经开始表明，符号既是一种对象又是一个心理结果，具有双重属性。

2. 信号

“信息”“信号”“符号”是几个易于混淆的术语。三者在日常使用时界定并不严格。在词典工具书中，符号通常被解释为“一种传送信息的图案、字母等”，用以代表人、物、属性、数量或关系等，如电码是电报通信使用的符号。[③] 这个举例实际上代表了一种很容易发生误解的倾向。信息是内容变量，而信号与符号的差异则可以从如下三个不同倾向来加以辨析：

一是信号因无须解释而倾向过程性要素并引向精确量化，符号因注重解释而倾向受者感知。信号是信息的基本单元。信息的概念来自物理学概念“熵”，即通常人们所说的“信息即负熵”（逆熵）。1948 年，美国数学家、信息论的创始人香农（Claude Elwood Shannon）在《通讯的数学理论》指出，“信息是用来消除随机不定性的东西”，它可以通过数学公式予以精确计算。“熵”在物理学上指热能除以温度所得的商，标志着热量转化为功的程度。在科学技术上，常常用来描述、表征体系混乱度的函数，亦被社会科学用以借喻人类社会某些状态的程度。在生物学研究领域，熵是生物亲序。科学家已经发明了测量无序的量，它称作熵，熵也是混沌度，是内部无序结构的总量。香农第一次将“熵”的概念引入信息论，并

① 俞建章、叶舒宪：《符号与语言艺术》，上海：上海人民出版社，1988 年版，第 12 页。

② 李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：社会科学文献出版社，1999 年版，第 67 页。

③ 董大年主编：《现代汉语分类大词典》，上海：上海辞书出版社，2007 年版，第 580 页。

转而成为传播学的基本概念“信息”的成对概念，表示一种情境的不确定性和无组织性。符号则是“携带意义的感知”[①]——诉诸意义维度。符号学从一开始就自设为一种超越物理层面的“意义解释”。索绪尔将符号理解为能指和所指的结合（他表述为音义结合）。也就是说，符号需要一个释义。这就更清楚地将符号界定为某种有关意义的存在。由此，符号学家将符号学界定为研究意义活动的学说。[②] 信号通常不强调意义本身，而强调自身作为外在于意义的“载体”，具有客观实在和自在的意味。一个信号可能没有被接收到，但如果在感知与解释之外，符号本身的指代关系就无所依存。

二是信号偏向于指令性和固定反应，而符号的释义必须具有开放性。信号在传输过程中，往往被视为不变的客观存在，是发出者提供的某种确定无疑的意图。即便存在一个解码的过程，也是不断对发出者意图的实现。符号学的系统是“以符号任意性为基础的全体系统”[③]。这里说符号的本质属性在于“任意武断性”，是指符号的意义在于人的使用。而使用理据性势必湮没符号创生的初始理据性。即便每一个符号在诞生之初，都可能具有某种理据，但是这种理据在使用过程中逐渐变异为不可考证的历史，并且逐渐失去考证的必要。

三是信号所属的学科背景是“信息论”，而符号是意义之学，属人文科学之维。以信息为主要研究对象的传播学研究，自设了一种“信息传播论”的方法。这种方法论又是建构在对信息的理解方式上的。它特指20世纪三大科学理论之一的“信息论”及在此基础上建立的研究方法和变体（如控制论）。信息，诉诸实存世界，被表述为与物质、能量相并立的第三大要素，其存在的方式是“客观的实存”[④]。艾柯在区分信号与符号的时候，就明确指出，信号“正是由信息论立足于该术语的狭义形式加以研究的”[⑤]。约翰·费斯克（John Fiske）也认为，信息论是一种机械性的理论，用来测量某一确定信道所传输的信息总量，并寻求使这个过程达到效

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第1页。

② Peirce 1931—58. 2. 172，转引自 Daniel Chandler，*Semiotics for Beginners*，p. 2.

③ Ferdinand De Saussure，*Courseral Linguistics*，New York：McGraw-Hill，1969，p. 65.

④ 在拉斯韦尔提出5w模式的同年（1948年），控制论的创始人维纳在《控制论》一书中指出：“信息就是信息，既非物质，也非能量。”

⑤ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第55页。

率最大化的途径。信息论视野中的信息是信号的物理形式而非意义。[①]

从上述三个不同倾向可以看到，立足于信号的传播学与立足于意义解释的符号传播学的内在取向不同。卡西尔用符号来定义人类，认为是符号使人类走出“柏拉图洞穴”，并找到通往由宗教、哲学、科学构成的“理念世界”的道路。他特别指出：人与动物的区别在于，动物仅能对“信号”（他称作 signs）作出条件反射，它与自然间的关系是直接的，而人则懂得创造“符号”。[②] 传播学研究的实证经验方面，为了保持某种价值的“中立”，往往将意义的解释略去，这无形中导致了“符号”退化为“信号”。因为，符号与信号的最关键区别正是开放性意义与确定性指向之间的差别，这一退化也导致了经验主义传播学在研究方法上的局限。经验主义主导的早期传播学领域虽然大量地谈论符号，但并未将符号学理论真正引入传播学。费斯克将立足于“信息论”，以实证经验主义为主要方法，以对策及效果为主导研究导向的传统传播学研究范式称为“过程学派”，也可以理解为一种建立在“信号传播”基础上的理论范式；同时，他将重视符号及其解释作为传播的主体要素的研究方式称为“符号传播学”。费斯克将两者视为传播学的两个基本学派。艾柯指出，信息论的研究对象——信号，本身并不是符号，因为它“独立于其意义，并只拥有偶对价值”[③]。虽然艾柯对信号作为符号学下阈限是否予以关注表示难以抉择，但他的立场表明，符号应当与意义发生关系，且是一种固定的偶对关系（此后，艾柯以此为基础演绎出“符号七条件”）。符号与物理的信号具有一种“学科架构上的差异”[④]。实际上，我们不妨将“信号”与“符号”置于平行宇宙的思维中加以考虑。学科之间的平行，并不是物理空间上的彼此遥远，而是视角和方法论逻辑的根本不同，因而其学科属性与追求目标完全不同。即便我们将两者相提并论，也应明确这是一种跨学科的比较而非同一范畴两个近义词的比较。

首先，信号因无须解释而倾向过程性要素并引向精确量化，符号因注

---

① 约翰·菲斯克：《关键概念：传播与文化研究词典》，北京：新华出版社，2004 年版，第 235 页。

② 恩斯特·卡西尔：《人论》，李琛译，北京：光明日报出版社，2009 年版，第 25～35 页。

③ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990 年版，第 23 页。

④ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990 年版，第 23 页。

重解释而倾向受者感知。在信息理论术语中，信息是对随机度的一种测量。[①] 符号学从一开始就自设为一种超越物理层面的“意义解释”。物理的实存性并不提供意义的存在。感知与解释并不直接依存于这种物理基础。其次，信号指向固定反应（即艾柯所说的“偶对”价值），而符号因本质的“任意性”而指向不确定的解释，并最终引向无限衍义。信号在传输过程中，往往被视为不变的客观存在，而符号学的系统是“以符号任意性为基础的全体系统”[②]。再次，信号所属的学科背景特指“信息论”及与此相关的系统科学。信息被表述为与物质、能量相并立的第三大要素。其存在的方式必须是物理形态的“客观的实存”[③]。因此，约翰·费斯克认为，“信息论是一种机械性的理论，用来测量某一确定信道所传输的信息总量，并寻求使这个过程达到效率最大化的途径。信息论视野中的信息是信号的物理形式而非意义”[④]。而符号学是意义之学，属人文科学之维，其符号是一种“看不见，摸不着的社会规约下的心理机制”。

由此可见，艾柯的“信号宇宙”与“符号天地”无须在同一个视角内发生碰撞。当我们用“符号”这一概念称谓时，自设了一种有关“意义解释”的人文科学视角，而当我们使用“信号”时，视角就转化为“信息论”及其相关的科学。学科之间的交叉是必然的，但概念所依存的视角如果混同，就会陷入混乱。至此，可以得出如下一些有关符号概念的基本结论：符号不是物，不是媒介，也不是感知本身；符号也不是能指、所指或任何一个孤立存在的要素；符号甚至也不能用“信息”这类在日常生活中不严格条件下的“近义词”来加以解释。符号是一种围绕意义展开的一组

---

① 1948年，美国数学家、信息论的创始人香农在《通讯的数学理论》指出，“信息是用来消除随机不定性的东西”，它可以通过数学共时予以精确计算。“熵”在物理学上指热能除以温度所得的商，标志着热量转化为功的程度。在科学技术上，它常常是用来描述、表征体系混乱度的函数，亦被社会科学用以借喻人类社会某些状态的程度。在生物学研究领域，“熵”是生物亲序。科学家已经发明了测量无序的量，它被称作“熵”，“熵”也是混沌度，是内部无序结构的总量。香农第一次将“熵”的概念引人信息论，并转而成为传播学的基本概念“信息”的成对概念，表示一种情境的不确定性和无组织性。见胡易容：《传媒符号学：后麦克卢汉的理论转向》，苏州：苏州大学出版社，2012年版，第113页。

② Ferdinand De Saussure, *Courseral Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 65. 参照中译本有所调整，见费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，2000年版，第103页。

③ 在拉斯韦尔提出5w模式的同年（1948年），控制论的创始人维纳在《控制论》中指出：“信息就是信息，既非物质，也非能量。”

④ 约翰·菲斯克：《关键概念：传播与文化研究词典》，北京：新华出版社，2004年版，第235页。

关系，由此，像似的关系需要在“符号内部这组不可化约的关系中去界定”。

3. 现代符号学中的符号含义

现代符号学中，对符号概念进行定义的学者并不多。这是由于符号不仅难于定义，且不易区别于日常使用的意义。日常使用中的符号通常指代他物之物。而现代符号学从一开始就将符号的定义置于一组“关系”中加以考察。索绪尔是现代符号学的直接起点之一的语言符号学传统的创始人。他在《普通语言学教程》中的主要研究对象为语言符号。索绪尔指出，“语言符号连接的不是‘名称’和‘事物’，而是音响形象和概念”[①]。他分别用能指（signifier）和所指（signified）这两个概念来表示意义指称的双方，并将符号界定为“概念和音响形象的结合”[②]。索绪尔的界定不同于日常使用中“一物代一物或他物”的简单归结。在他看来，符号不是物与物之间的关系，能指和所指双方“形象”和“概念”都是心理上的。因此，“语言符号是一种一体两面的心理实体”[③]。索绪尔的符号概念，为此后结构主义语言符号的研究奠定了坚实基础，因为“能指和所指关系奠定在关系规则的系统之上”[④]。他的定义同时也为符号学作为“意义之学”的判断提供了基础。索绪尔指出，日常生活中谈及符号时，常常指的是符号的“能指”部分，但实际上“概念”是符号不可或缺的构成部分。当缺乏所指概念时，能指也就不存在了。索绪尔对符号的考察对象和例证都局限于语言学范围内，而符号的功用也主要拘泥于人与人之间使用严格的人工符号沟通，但他明确地指出符号的界说应当有一个“更一般化”的原则。

皮尔斯与索绪尔之间并没有直接的交道，彼此并不知道对方的体系，但他们的洞见却有许多不谋而合的地方。不过，相对于索绪尔的二元结构，皮尔斯符号三角结构的重心是在“解释项”这一要素。他认为符号是

---

① 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999年版，第100页。

② 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999年版，第102页。

③ 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，2000年版，第100页。

④ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第16页。

一种不可化约的三元关系的主观性基础或立场。[①] 皮尔斯声称"释义之所及，符号之所在"（Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign）[②]。艾柯认为，这一策略的贡献之一是可以用一种"非人格的方式解释符号的定义，……作为符号定义的组成部分，他并不要求具备那些有意发送和人为生产的属性"。唯一的条件是，必然有人作为接受者对符号加以解释。[③] 实际上，艾柯本人就接受并强调这种以释义为中心的符号学概念。他给出了自己的概念建议："符号是根据既定的社会习惯，从而可被视为代表其他事物的事物。"[④] 这个定义相当宽泛，且容易让人断章取义地简化为"一物代他物"。实际上，这个定义特别重要的部分在于"依据既定的社会习惯"这一社会规约行为。不仅如此，该定义还将非社会规约的"客观事物"排除在符号的范畴之外。

不同学者基于的符号学体系也会有所差异。总体来看，现代符号学逐渐趋向认同符号的释义性特征，并从这个角度来界定符号这个术语的含义。如赵毅衡先生对符号做了一个非常简明扼要的定义："符号是被认为携带意义的感知。"[⑤] 该定义指出了符号这一概念与意义的锁合关系以人的感知作为必要条件。符号学家迪利（John Deely）理论研究的角度将符号界定为"客体预先设定的东西"[⑥]。这个"预设性"与"被认为携带意义"异曲同工，都说明了符号成立的基础释义前提。

二、图像

1. 图像类型谱系

贸然界定图像并不明智，我们可以考虑从外延部分入手，通过对图像的归类，从图像的谱系中寻找图像的内在特质。理论家米切尔曾为图像的

---

① 约翰·迪利：《符号学对哲学的冲击》，周劲松译，成都：四川教育出版社，2011年版，第65页。

② Charles Sanders Peirce, *Cellected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931—1958, Vol. 2, p. 172.

③ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第18页。

④ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第18页。注：此处依据英文版对译文有所改动。

⑤ 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2012年版，第1页。

⑥ 约翰·迪利：《符号学对哲学的冲击》，周劲松译，成都：四川教育出版社，2011年版，第111～146页。

外延作了这样一个分类。[①]（见图1—1）

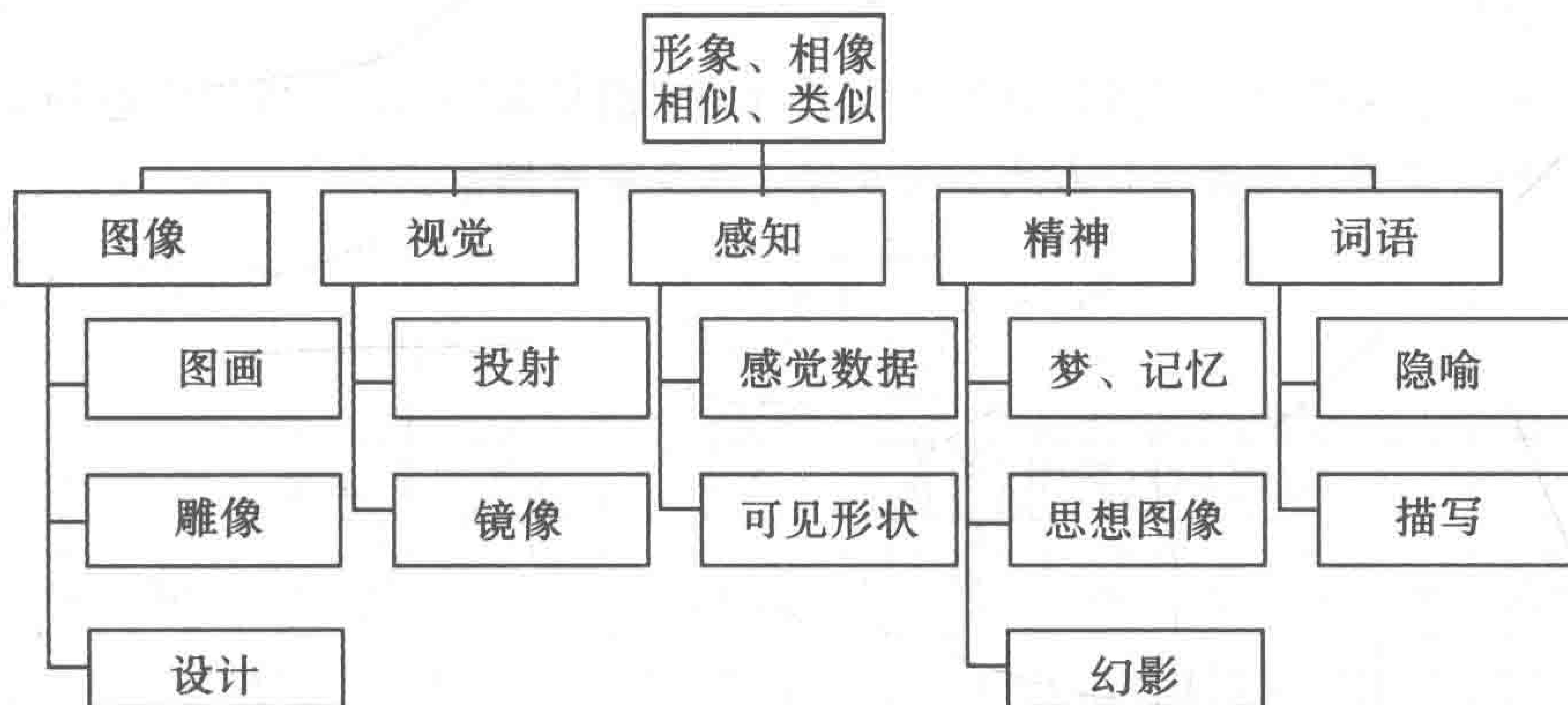


图1—1

米切尔的这个分类图主要呈现的是围绕image及其并列概念建立的"像似符号"的对象群。不过，米切尔的分类依据只是学科的核心话语，如"精神形象属于心理学和认知论，视觉形象属于物理学，图画、雕塑和建筑属于艺术史，词语形象属于文学批评，感知形象在生理学、神经学、心理学、艺术史以及不自觉地与哲学和文学批评合作的光学之间占据一个临界的位置"[②]。这一分类当然很好地说明了不同学科在谈论图像这件事时，所谈论的实际上并不是同一件事。它们只是集合在"image"这个概念下非常松散的概念使用习惯。实际上，依据过于具体的学科话语实施的分类充满了交叉性，且不可能穷尽具体学科的话语边界，不利于廓清一个概念的外延。例如，物理学的图像与生理学的图像可能充满内在的关联，但两者处于不同出发点。实际上，任何一个学科的视角都与外在于这个学科的视角几乎不存在交叉，其关系正如1公里与1吨之间一样，是完全不同的度量方式。将不同学科堆积起来描述图像的外延恐怕不是一个有帮助的方式。与其如此，不如将具体的学科特殊话语抽取，回归一个具有一定中观程度的普适性的知识方式来理解图像的学科分类。例如科学的图像与认知的图像。秉持科学主义的图像观是某种外在于人类感知的假设，我们在哲学上可以否定科学认知图像的合理性，但却不至于忽略自身在界定对

① 米切尔：《图像学：形象·文本·意识形态》，北京：北京大学出版社，2012年版，第6页。

② 米切尔：《图像学：形象·文本·意识形态》，北京：北京大学出版社，2012年版，第6页。

象时的视角，也即作为人文学的图像外延，其必然是有关人类感知和理解事物的方式。

如果要尝试为图像家族的外延进行一个谱系描述的话，本文更倾向于依据认知图式或者媒介方式本身来建立这个家族谱系：

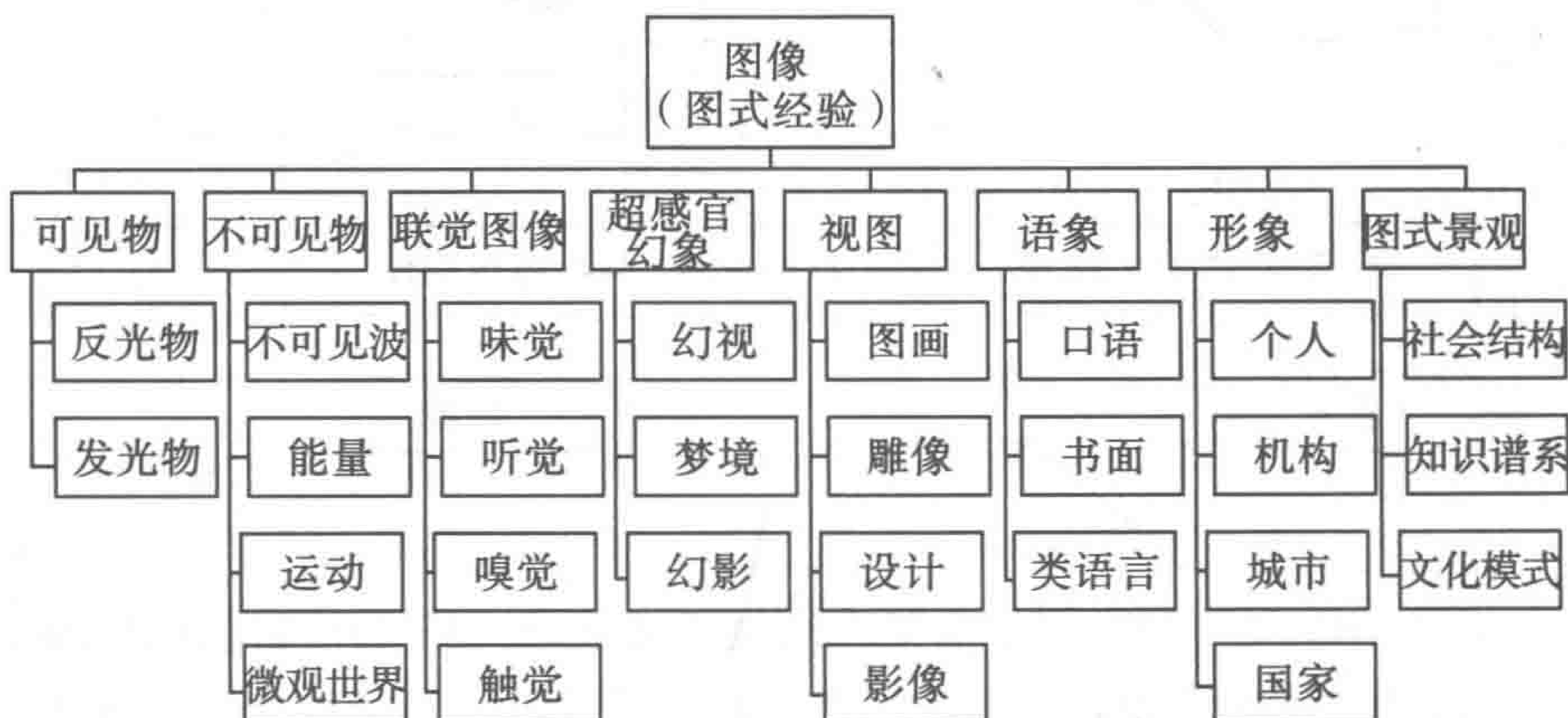


图 1－2

（1）可见物（visible objects）：各种并无任何观看目的的可见之物（包括人工制造物和自然之物），包括物质和能量。这些事物并不具有图像的意图，因而也没有图像通常具有的框架、边界等形式特征。它们之所以成为图像，是因为观看者以“图像的方式”感知、理解它们。夜观天象，并非天象是图像，而是这些对象具有潜在的图像可能性。它们缺乏的是对“图式观看和理解的预设”。当人们通过观看获得了其中的意义之后，它们就成了图像，天有天象，水有水文，地有地理。在现代科学认为的宇宙构成的三要素中，图像化是物质和能量转化为可识别信息的基本方式之一。可见物的物理基础是反光或发光。

（2）不可见物（invisible objects）：各种不可见的客观世界物理对象，经由人为的编码方式转化为视觉样式的理解形式，如紫外光、红外光、电、磁场、温度等事物，不是经由人类的感官直接获知，而是经由技术性编码转化成实际可见的图像。人们在“看到”它们时，其实所看到的只是它们的图式编码形态。例如，我们无法看到风，但通过飘动的旗帜形成风的视觉编码。但实际上，不可见之物象并不仅限于光的类同物，任何一种存在物找到相应的图式编码方式，都可能成为图像。例如声波，通过波长的变化视觉化编码，你就可以看到实实在在的声波图像——心电图是心脏搏动的运动方式、幅度、频率转化成可见的图像。

（3）联觉图像（synaesthesia）：由非视觉官能（味觉、触觉、嗅觉、听觉）感知所引发的类视觉感知，被称为“通感”或“联觉”，其先验基础依然是视觉。例如，通过一首诗建立的画面，是对视觉经验的联动构想。只不过由于人们已经非常熟悉这个转化过程而忽略了这种跳跃和转化。与前面的物理世界不同，联觉图像不是外界物理对象的视觉感知结果，而是经由人的主观感知转换结果形成的。

（4）超感官幻象（illusion）：超感官幻象与物理世界的因果关系更为间接，它既不需要直接的视觉对象，也不需要由其他感官唤起。精神病人可以看到子虚乌有的人物、事件、场景，人们在梦境中看到栩栩如生的事物。这些场景可能并不是某个外在世界的直接反映，但它们有着如其亲见的视觉感知效果。这些脑中之象之所以仍具有视觉的形式，是因为视觉认知的惯性，作为先验范式的视觉认知习得经验赋予了人们建构于视觉基础之上的幻觉形式。

（5）视图（picture）：以供观看为目的的可见人造对象物。可见的各种人造视觉物的感知是最基本的图像样式，其外延包括任何诉诸视觉感知的对象。如各种视觉艺术、广告设计、影视中的画面部分、装置、建筑、商品的外观、人的着装等。这些事物对自身的图像性是有预设的。它们诞生之初就预设了与观众所发生的“图式视觉关系”。

（6）语象（verbal icon）：语言逻辑对事物的表述是不同于图像的重要方式。之所以将语象特别作为一类图像，是因为语言与图像是表述意义和认知世界的最重要的两种基础方式。语言长于抽象性逻辑表意而图像长于直观性再现。两者的表意各有所长而又相互渗透。古希腊将通过语言生动地再现视觉场景的行为称为“ekphrasis”。语象不是人类认知中先验过程的图式经验的直接形成，而是人类符号表意体系之间的相互渗透的文化历史累计造成的结果。这种异质符号之间的转译，也是人类文化符号系统的重要经验。当前的多媒体背景下，语象已经扩展为更广义的“符象”，不仅语言，其他不同语言编码形式都可能转化为某种图式感知。

（7）形象（image，figure）：形象与图像有时是同义语，界定该词的困难在于其在日常生活中的使用范围较宽泛。通常指事物具体可感的形态相貌。在文学和艺术中使用较多，包括客观事物的形象和艺术形象。但显然艺术形象已经不能涵盖当代传媒文化中的形象问题。在本分类体系中将形象界定为一种基于对象的图式综合印象。主要是某人、群体（民族、种族、社群、性别）、机构（政府、企业、组织）、城市、国家。形象对于传

媒研究具有特别重要的意义，从正向的传播效果达成来看，即是广义的“品牌形象”。本书第五章将详述有关形象的问题。

（8）图式景观（spectacle）：是一种对社会、文化等复杂事物综合性的把握方式，它不是对单一物象的再现或描述，而是对复杂事物的综合性图式把握。它适用于描述那些具有复杂性系统特征的事物，例如传媒社会文化样态、人类网络结构、宇宙图式、人类知识结构谱系等。它的呈现方式也往往不是一个单一的图像，而是一个具有共同目标的图式群。图式景观是复杂性系统的一种把握方式，而复杂性系统的基本特征之一是拒绝概括化表达。

上述八类图像又可以依据其主导倾向大致归纳为四个大类。其中，可见物和不可见物都是物理对象，其主导的编码方式是物理科学；联觉和幻象都是人们大脑和身体官能在某些条件下形成的知觉结果，物理逻辑无法解释其感知结果的生成，其主导的符码逻辑是生命科学；视觉图像和广义语象（包括其他人工编码的图像化感知）是以图式感知为目标的各种人工代码；而最为抽象的是认知模式层面——形象和景观，它们不受视觉图画的具体形态的限制，而是以区别于线性、单一逻辑为主要特征的“图式”为对象把握方式，其中，“形象”的对象比较具体而明确，而景观所描述的对象主要是文化社会的复杂巨系统。这四个大类中，每一类的两个子类分别为“基础形态”和“延伸形态”。如可见物是物理对象的基础形态，而不可见物是可见物的延伸形态；联觉是官能对象的基础形态，幻象是神经中枢综合作用的高级延伸形态；视图与语象、形象与景观都是这种关系。（见图 1－3）



图 1－3

2. 图像与图式

从图像谱系来看，任何一个图像类型，都是基于对象再现的像似性特征形成的，这为我们提供了界定图像的重要基础。从图像自身的字面义来看，“像似”依然是图像的基本特质。在“图像”的词典释义中，“图”与“像”是同义联合，但两字内在意义倾向有所差异。“图”的金文外面是“囗”，像国邑；里面是“啚”，指边鄙。合起来表示地图。小篆由金文演变而来。杨树达《积微居小学述林》：“依形求义，图当训地图……‘囗像国邑。’啚为鄙之初字……物具国邑，又有边鄙，非图而何哉?”“图”的本义是“地图”。其字义发展为地图、版图—描绘或印出的形象—绘画、描绘—思虑、谋划。

如果尝试对图像进行一个具有一定哲学普适性的定义，就会发现面临一些困难。图像看来具有自明的直观特性，使得我们很难以某种鲜明的办法加以区别而不得不退求其基本性质。从现代生活和泛科学的概念来看，图像最常见的定义是“各种图形和影像的总称”。学者通常将图像定义为“客观对象的一种相似性的、生动性的描述或写真”①。这也表明图像与“像似”具有某种不可割裂的关联。这是定义图像的一个巧妙办法，因为从外延来看，图像往往难以一概而论，随着人类认知能力的进展，图像自身的介质形态不断拓宽，图像作为一种知觉方式的范围也不断延展。传统图像的外延较为单一，主要指我们视觉可见的那些二维画面，后来也广泛地包括立体三维图像和现实世界的各种自然景象。但是，仅仅从视觉性来界定图像并不可靠。不仅每个人的视觉能力有差异，人类对于视觉的界定也不断更新——即便从科学上我们也无法确切地界定哪些是人类的可见光部分。一般人的眼睛可以感知的光波波长在 400 到 700 纳米之间，但还有一些人感知范围更广，能感知到的波长大约在 380 到 780 纳米之间。正常视力的人眼对波长约为 555 纳米的电磁波最为敏感，这种电磁波处于光学频谱的绿光区域。蝙蝠能感知超声波图像，鸽子能感知地磁图像，蛇能感知红外线图像等。那么，红外光、紫外光、磁场是否是“图像”的范畴?从最狭义的传统视知觉角度来说，这些超出人类视觉形式的存在都不是图像。它们只是经由一套技术编码变得可见，如红外线眼镜、偏光镜、三棱镜让我们看到了更宽泛的光波范围。当我们戴上红外成像眼镜时所看到的图像该如何界定？无疑，我们可以坚持看到的图像只是一种不可见的对象

① 贾永红：《数字图像处理》，武汉：武汉大学出版社，2003 年版，第 1 页。

的转译，而不是对象本身。我们看到的图像只是对象的图像化的结果。

问题的根本在于，我们对于这些不可见的对象仍用一种“如其所见”的方式加以感知、理解。而图像式感知方式乃是基于人类经验知识的一种先验的结构样式，它区别于线性的结构。再如，我们面对一段文字，当我们认识这段文字时，会有一种动力去读其文字内容。这里，同样依赖视觉来阅读文字，但其感知和理解方式却是非图像式的。但假如我们完全不认识这段文字，情况就会完全不同。我们若用该文字的“图像特征”来感知和理解的话，得到的就是图像结果。例如，西方人称汉字为“方块字”，就是一种图像式的理解方式；一个尚未识字的孩子用他或她经验世界中的图像来描述字的形态笔画；当代书法艺术中逐渐摆脱文字性而追求纯然的笔墨造型，也进入了纯然的图像式理解当中。

因此，不得不说图像并不是一种自明的对象物，而是一种人类经验范畴的概念建构方式。区别于对象物的方式是，图像只能存在于人类的理解之中。也就是说，图像在这里是一种基于人类先验的“范式”——康德称为“图式”。康德所说的图式是知识经验与对象交割的中介，属于人类总体经验范畴。在这个总体范畴中，有不同的图式。其中“图像”是一种区别于人类其他把握世界方式的特殊经验方式，它与人类长期依赖视觉的生存有关，但并不局限于视觉本身。在长期的人类文化进化中，图像已经演化为一种具有自身特质的感知、理解方式。之所以说理解，是因为，我们在人文科学范畴内，必须区别于动物式的感知——其必须具有某种意义的接受。如果尝试给它一个定义，可以说：图像，是以人类视觉经验为原型，以像似性为基本特征的意义知觉形式（包括视觉的比喻、引申形式）。

在符号学范畴内，一切图像皆为像似符。一方面，视觉作为图像的最原初基础是不可否认的，但在人类的进化过程中，“视觉”已经发展成“视觉性”，其不再限定于原初神经官能或生理学意义上的视觉，而是一种“图式化”的知觉形式。另一方面，意义感知形式在符号学中的意义等同于“符号感知”。在这两个基础上，我们可以在符号学的范畴内说，图像是一种像似符。由此我们得到了一个既表明其核心品质又具有一定开放性的图像概念：视觉图像是视觉像似符，听觉图像是听觉像似符，文学语象是有关对象形象描述的像似符，传媒景观图像是对当代传媒文化的总体性像似性把握……

3. 生物感知

在上述对图像的界定当中，“感知”的概念需要进一步澄清。因为当

我们用“感知”这个概念时并未排除人类以外的生物世界。此处，我们将“像似符”的讨论暂时作一个还原，首先剔除人类心理和文化对客观属性可能存在的干扰，从自然界来讨论生物是否具有图像最本质的“像似”能力。众所周知，不仅高级的灵长类动物具有对环境的模仿能力，变色龙、枯叶蛾甚至植物也具有模仿对象或周围环境光学物理性状的能力。通过这些模仿，生物实现了各自的生存目的。这些情况无人参与，也并不以人的既有经验为依据来产生模仿效应。如果不存在客观的“相似”情况，那些受到欺骗的虫子为何会掉进猪笼草的陷阱？对于植物界的模仿能力以及生物在进化过程中所呈现的对环境的光学物理性状（颜色、表面质地、外形）的模仿，并没有一个感知的“主体”在起作用。这是否表明，像似行为在生物世界普遍存在？

如果将进化论的机制考虑进来，结论就会稍有不同。例如我们可以将进化对环境的模仿视为一种“自然选择”。如与环境差异度大的个体因容易暴露而被捕食，未能获得繁衍机会。实际上，我们将“捕食者”的感知能力设定为一个感受的主体，而未受到“感知”情况的我们确实无从谈论相似。我们可以假设一个场景以观察其中发生的各种情况：

在杳无人烟的野外有一块不知何种原因形成的镜面（如平静的水面、冰面、某种反光的岩石等）。一种微生物被风吹落在这个镜子上，但是由于镜面太光滑，以致微生物得不到足够的养料而死去，这个镜面对它是致命的。一株小草在这个镜面下方的一个缝隙顽强生长，让镜面裂开了一条更大的缝隙。接下来，一条虫子从这块镜子前经过，不过这种虫子的视力很弱，它捕食主要是依赖嗅觉，因而它未能从这个镜子得到任何有用的信息，镜面对它而言并不存在。接下来一只猫从镜子前面经过，它看到了镜子里的自己！这真是令人激动的事！一开始它吃了一惊，但它不认识对面这个家伙是谁。很快，它试着从味觉等其他方面寻找，但依然找不到镜子里这个家伙的其他信息（嗅觉），便索然无味地离开了——它并不知道镜子中的影像与自己有任何关系。某天，飞来一只喜鹊。喜鹊对着镜子看看之后，便对着镜子梳理自己的羽毛！（目前被认可实验表明，它是人类所知的唯一能做到这一点的鸟类。）最后来了一个人类的巫师，巫师看到这块神奇的镜子，如获至宝。她宣称镜子有一种生杀予夺的权力，是上天赐予她所有。于是她向刚才走过的所有生灵宣布，必须服从她的命令，否则她将让镜子剥夺它们的生命。结果我们都知道——微生物自生自灭了，小草在寒冬因未能得到足够的土壤而枯萎，连从镜子里看到自己的喜鹊，也

惊惶地逃窜。看来，只有在巫师的同类中，她的这种宣称才会有效。也的确是这样，巫师凭借这块神奇的宝物成了某不知名部落的统治者，真正获得了生杀予夺的权力。

微生物和植物没有感知，它们在外形上对自然界的模拟实际上不是自身的选择，而是捕食者或外在“感知”力量的结果。变色龙对周围环境的感知其实也并未进入其“大脑和神经感知”，其机制与植物一样是一种皮肤细胞层面的反应。也即，即便在最客观意义上自然界的“相似”都需要某个“感知”主体来介入。至此，我们可以对“相似”作一个符号学界定：

相似，是一些物理性状与感知渠道相互作用时所造成的相近性联系。例如：青蛙只对“动态”的对象具有特殊敏锐的感知；某些动物仅对某些颜色有感知能力，而某些动物干脆天生色盲；也有许多动物对某种频段的超声波有感知能力。这些现象都属于“知觉世界”的范畴。接下来的问题是，这些生物通过模仿或通过自然界进化形成的“相似”是否能上升为一种“像似符”？如果我们从生物符号学范畴来探讨，则必须以生物的感知为依据。然而，当我们说“生物符号”或“动物符号”时，我们必须清楚其与人类符号学所具有的本质性差异。这种差异不是单一的“技术性论证结果”，而是一种工作前提。也即，我们无法以“人”的方式定义“动物的释义”。因为，我们通过人类实验的方式所解释的动物心理并不是“动物世界”本来的那个心理。这一点正如我们理解“存在”和“存在者”一样。约翰·迪利（John Deely）指出，“符号是客体预先设定的东西”[1]，也即一旦以人的视角来理解动物，实际上就已经预设了人的价值、观念和行为模式。动物对“相似”具有感知，也会受到欺骗或通过习得经验破解这种欺骗。然而这些方式都是该种生物的感知官能机制与客观对象的互动结果。而只有人将此种“相似”的情形解释为“像似”，将视觉、听觉、触觉等不同“相似”的感知抽象为一种“像似符号”。

像似符不是泛生物意义的模仿，更不是大自然客观存在的“物理属性”，而是在人这一文化生物的感知和心理预设之中形成的抽象性成果。这里并非要从生物意义上维护人的特殊性，而是说“像似符”是人的心理感知以及文化解释的结果——一种人类文化符号的工作范畴预设。像似性

---

[1] 约翰·迪利：《符号学对哲学的冲击》，周劲松译，成都：四川教育出版社，2011 年版，第 145 页。

不是一种纯粹的物理属性，而是人类生物感知形式所特有的结果。而人类生物体的感知形式，也渗透了人类的社会进化的因素影响。由此，人的“非人类生物性”实际上是一个自相矛盾的命题。只能在生物学感知结构上对人与一些动物的官能进行接近性比较。我们发现他们具有接近性，而这种接近性也仍是以人类的主观视角为出发点的。亦即我们无法以人的视角推知“他者”的存在，而只能通过他者的“存在”，予以有限认知。这里要将“解释”从感知中抽离出来以特别说明。人类就感知而言，与部分动物具有同类性。正如一些符号学家常常纠结于人有时候与动物对待某种疑似符号的情况是如此接近。例如，某个未见过电视或镜子的原始人，在面对这种基于灵长类动物的视觉感官具有高度相似特征的对象时，其表现是十分接近的。仅就这个现象，人们无法找到人作为符号动物与其他“非符号动物”之间泾渭分明的差别。因为，此时的人仅仅以“生理性官能”感知对象，而未上升至一种“人”的解释。换言之，此时此刻，这个原始部落的“人”应当是打引号的，其当下的行为并不能用以论证人与动物的典型区别。他暂时性退回到动物的共性上，因为人不是一种生物机制的定义，而是一种社会习得和符号化的综合体——释义之所在，符号之所及，人之所在。至于动物符号学，其作为符号学边界的一种拓展，有助于符号学以一种参照系的形式来反思自我。我们更愿意这样来理解“动物符号学”及其范畴中的“符号”：它实际上是借用人类的符号行为特征对动物世界的一种关照以及探讨跨物种交流的情形，其“符号”一词更多的是一种隐喻性的使用而非本义的颠覆。

至此，我们可以结合“相似”的含义尝试对“像似性”作如下界定：

相似，是一些物理性状与感知渠道相互作用时所造成的相近性联系或误导性认知。其感知形式往往具有单一渠道特征。

像似，是对作用于人类心理感知的对象性状所作的文化习得解释。具体表现为接近性、类比性、引发相互联想，并具有造成认知混同的潜在可能。像似性常常是跨越渠道的。如尖锐的视觉形状造成触觉心理或引发恐惧。

也即，生物层面上的“相似”落脚于“感知或认知”。而人类文化视域的符号学之像似必须是文化习得的解释结果。其中，“解释”与“认知”的一个较大差异是可以“抽象”和“跨越感知渠道”。动物经过训练也能跨越渠道“感到”某种联系，如巴甫洛夫实验中的狗对铃声的垂涎。卡西

尔指出这是“反应”（reactions）而非“应对”（responses）。[①]

4. 图像符号

从词源上来说，icon一词源自古希腊文中的eikōn，表示图像、形象、再现等意思。在宗教场合及艺术史中，icon表示以画面描述人和事物。在计算机术语中，该词特指一切视觉物以及图形化的呈现。作为符号学术语，icon则是皮尔斯的一个专用术语。皮尔斯根据符号引向对象的方式，将符号分为三类：像似符（icon）、指示符（index）、规约符（symbol）。其中像似符指向对象的特性是“因为与之相似”[②]。这种特性，就相应地被称为“像似性”（iconicity）。

我们知道，皮尔斯所说的icon是指再现体与对象像似或“共同享有的属性”。索纳森（Goran Sonesson）指出，根据皮尔斯的这个界定，必须进一步指明：（像似）性不仅是联结符号体系内部两个独立事物的关系（仅作为指向），而且还要作为这两个独立存在事物自身的固有属性。[③] 也即，像似性即独立存在于“再现体”和“对象”之中，又因其共有而成为两者的纽带。

莫里斯（C. W. Morris）发展了皮尔斯的像似概念，他提出，像似符与对象之间“分享某些性质”[④]。也即，像似符与对象之间应有差异，否则像似就变成相同了。不过，莫里斯的“分享性质说”遭到了艾柯的强烈批评。艾柯是当代符号学界对像似符讨论最为深入的学者之一。他从一般符号学角度对像似进行了系统的研究。他以莫里斯的观点为典型，批评了有关像似符的六个观点，分别为[⑤]：

（1）所谓像似符与其对象有相同属性（same properties）。

（2）所谓像似符与其对象相似（similar）。

（3）所谓像似符与其对象具有类似性（analogous）。

---

① Cassirer, Ernst, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Hamburger: Meiner Verlag, 2006, p. 32.

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931－1958. Vol. 3, p. 362.

③ Sonesson Goran, "*Icon*", *from*: Bouissac, Paul (ed), *Encyclopedia of Semiotics*, New York: Oxford University Press, 1998, p. 294.

④ Morris, Charles. 1971. "*Esthetics and Theory of Signs*", *Writings on General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, p. 273.

⑤ 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1999年版，第219页。（参阅原版，对译文有调整：Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979. pp. 191－192.）

（4）所谓像似符以其对象为理据（motivated by）。

（5）所谓像似符是任意进行编码的（arbitrary）。

（6）所谓像似符，无论任意与否，都可以分节为相关的编码单位，并且也许听命于一种多重组接方式，正如词语符号所示。

前四个问题可以简化为一个问题，即像似符是一种客观存在的“物理属性”还是一种社会的“文化规约”？如果是一种客观的物理属性，则符号（实际上指再现体）与对象的指涉关系就是“自然的”。艾柯称“图像的客观像似”观点是“幼稚可笑的”，并对规约性作了辩护。

他认为图像符号如果能与对象分享“属性”，推之极致就能对事物本身构成替代性关系。“分享部分属性”所能得出的实际上并不是一个“符号学上的结论”，而仅仅是满足大众感官的常识。[①] 艾柯所谓的大众感官的常识与符号学的结论有何本质不同呢？艾柯所说的符号学结论是基于文化意义的，而非生物层面上的直观感受。即便感知存在于对像似的判断过程之中，也必然依据文化生活中的既得经验。艾柯接下来以啤酒广告画面为例，画纸上既无杯子，也无冒着的气泡和凝结的薄雾。他的结论是，像似符与对象没有任何物理属性上的“共同”可言。不是对象本身的“相似”或“类似”造成了我们面对一杯假啤酒所产生的欲望，而是心理结构。艾柯进一步指出，导致我们面对物理成分完全不同的事物产生“同一效应”的根本原因是“已有知识”[②]。

艾柯坚守符号规约性的根本性地位，他的观点在维护符号学体系的完整性过程中是至关重要的。我们可以这样来理解艾柯的主张：如果“像似”是客观的属性，那么“像似”关系就成为仅仅发生在“再现体”与“对象”的二元关系。人类释义外在于“像似”这个“客观”事物，而这与符号的本意相悖。并且，当我们将再现体和对象孤立起来看待时，符号三元关系的完整表意过程都未形成，我们又如何确知是否发生过“像似”这件事？因此，必须在“解释项”当中，“再现体”和“对象”的这种特殊关系才能得以确定。换言之，像似性必须进入“心理感知”，才是一种知觉类似性。正如科布利（Paul Cobley）指出：“仅仅相似并不构成像似符，如长得很像的双胞胎并不构成彼此的符号；镜子里的影像如此像我，

---

① 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1999 年版，第 220 页。

② 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1999 年版，第 222 页。

但也并不是我的像似符（镜像问题后文另论）。因此，像似符必须是在社会实践中对‘相似性’——社会习规约定之后的结果。符号的像似是一种特殊类型的相似。它是在规约基础上的抽象。”① 这也表明，像似性并不站在规约性之对立面，而是建立在规约性的基础之上。

艾柯维护符号学的规约性基础的坚定信念并未转化为论证方面的完美。以他列举的“相似”啤酒广告画面例子来看，并不具有绝对的说服力。画面上的啤酒虽然不具有真实啤酒的口感，但却具有真实啤酒的“物理性状”。物理属性不仅包括物质成分，也应当包括可感知的物理性状。从物理性状来说，广告画面上冒着泡的啤酒与桌面上真实冒泡的啤酒的确分享了某种共同的性质。这种物理性状的分享并不违背艾柯所说的感知结构性相同。这在他有关“糖”与“糖精”的例子中表现得更为明显。两种完全不同化学成分的物质，造成了类似的知觉效果。艾柯以此论证“像似根本不分享”什么物质属性的相同或相似，它只是与我们味觉相互作用才发生某种类似的效果。实际上，这种味觉的类似依然具有“客观性”和“物理性”。艾柯对莫里斯的攻击失却公允之处在于将莫里斯的“感知性状属性”置换为“物理的或化学的物质构成属性”。

三、理据性

1. 理据性概说

像似性与理据性常常作为相近甚至相同的概念来理解。前文对语言学界的综述也表明了这一点。实际上，从对立逻辑关系来看，任意的对立面不是“像似”而是“理据性”或称“透明性”。“像似性是一种符号理据”可能是一个无法反驳的陈述。不过，反过来说，“理据性等同于像似性则未必见得”。不过，在对理据性的论证和实践中，常常用像似性例证来论证理据性之存在。本节需要厘清的问题是，如果理据性不等同于像似性，其还包括哪些理据性方式？它们与像似理据性关系如何？像似性在从理据到任意甚至武断的意指关系谱系中，所处的位置如何？

由于“理据性”这一概念的提出者索绪尔并未对其进行详细定义，我们只能从它的对立面“任意性”来加以分析。索绪尔指出，任意性是语言符号的第一原则。在索绪尔看来，任意性是不可论证的，它只是表明，

---

① Cobley，Paul（ed），*Routledge Companion to Semiotics*，London：Routledge，2010，p. 242.

（符号能指）对现实中跟它没有任何自然联系的所指来说是任意的。[①] 可见，对于索绪尔来说，自然联系就是理据性——任意性的对立面。这一概念在索绪尔之前已经在西方哲学中存在了数千年。柏拉图对话录《克拉提鲁斯篇》（*Cratylus*）中设计了一个苏格拉底、克拉提鲁斯、赫莫根涅斯三人对话场景。克拉提鲁斯认为词语是“自然的”，这种观点后来被概括为克拉提鲁斯论（Cratylism）或符号的“透明性”（transparency）；而赫莫根涅斯论则认为词语、名称只是一个约定或者使用者的习惯，并不存在某种自然的联系，这种论点被后人归纳为“赫莫根涅斯论”（Hermogenism）。这就是索绪尔所说的“任意性”的哲学讨论源头，这个论争成为哲学史自古至今的一个纠缠不清的问题。

在符号学领域内，对这一问题的不同观点导致了整个符号理论基础的不同。索绪尔的语言符号学“是以符号任意性为基础的全体系统”[②]。尽管他不否认像似符的存在，但他坚持认为，“那些以完全自然的符号为基础的表达方式（如哑剧）以及社会所接受的任何表达手段，……都是集体习惯，或者同样地可以说，是以约定俗成为基础的”[③]。由此在索绪尔看来，彻底任意的符号是实现符号意指的理想途径。

面对近百年来对无数符号理据性的例证，学界发现理据性范围比预计的大许多。如乌尔曼（Stephen Ullmann）提出语言的三种根据性：语音理据性、词形理据性、语义理据性，并最终得出结论：“每一个习用语，都有任意武断的词，也至少部分有理据，即透明的词”[④]。不过，即便如此，索绪尔“任意性的无法论证”的观点依然是他对任意性符号优越性的重要保护伞。要推翻索绪尔的论断，必须在抽象逻辑上进行论证，而非仅仅靠例证的数量累计可以实现。基于这种困难，许多学者依然将这些普遍存在的理据性看作是偶发的，他们并不构成系统性根源。

2. 理据性的主要构成

皮尔斯未专门以理据性为题，但他的符号学系统却在具体的符号类型上将理据性视为符号（再现体）指向对象的基本方式。皮尔斯将符号分为

---

① 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999年版，第104页。

② 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999年版，第103页。

③ 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999年版，第103页。

④ Ullmann, Stephen, *Semantics*, Oxford: Blackwell, 1962, p. 97.

像似符、指示符、规约符。像似符和指示符理据性明确，而规约符略同于索绪尔建立在社会规约基础上的符号。不同的是，皮尔斯用的规约符是symbol，与“象征”为同一个词，而索绪尔是反对将“象征”作为严格意义的符号的（因其有文化理据性而不可能完全任意）。所以，皮尔斯的符号系统整体性地引入了理据性。在他看来，“要找到任何一个没有指示性的事例是非常困难的，如果不是不可能的话”[①]。

像似性符号在皮尔斯的符号体系中不仅占据其一，并且具有向其他两类符号（指示符、规约符）渗透的能力。皮尔斯不仅将像似性作为最直接的理据性，还将指示符解释为一种具有因果关联的理据性符号。皮尔斯用了一段比较拗口的话来解释指示符的特性：“指示符是这样一种符号，如果其对象被移走，符号会一下子失去使它成为符号的那种特性。但如果没有解释项，它不会失去那种特性。”[②] 皮尔斯的意思可以理解为，指示符的重点不是落脚于解释项而是落脚于对象。这一说法是否与皮尔斯曾说的“一切符号都因解释而存在”相互矛盾呢？实际上这种矛盾并不存在。指示符可以被理解为解释项与对象高度重合的符号。指示符这种不依赖于解释的“理据性”只是一种潜在理据性，其最终也必须经由符号化解释来实现。解释项不存在时，这一组符号关系并未建立。

皮尔斯对这种“客观的关联”的定义也并不细致。可以尝试对指示符是什么作进一步的精确化补充，进而归纳出指示符具有三个特征：第一，它与其对象没有明显的像似性；第二，它指示个别物、单元或单元的单个集合，或单个的连续统一；第三，通过武断的强制而注意到其对象。从心理学上看，指示依赖于时空上的接近联想，而不依赖于相似联想或智力活动。但实际上，这种界定只能在“逻辑意义”上界定指示符。当我们具体举例时，边界就会变得模糊。日常生活中的指示符应用非常普遍：“日常语言领域包括名字、专用名词、物主代词、关系代词，选择代词等；日常生活使用如公共活动场所标志、企业识别系统、气象风向标、敲门声、指点、喊人。科学领域应用得更多，如数学公式、几何图形、化学元素表

① Charles Sanders Peirce, *Cellected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931—1958, Vol. 2, p. 304.

② Charles Sanders Peirce, *Cellected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931—1958, Vol. 2, p. 304.

等。它们都指出对象而不加解释。”[①] 仔细检测这些指示符可以发现，它们都伴随有规约性或像似性。如公共区域指示符号可以解释为一只手对方向指示的“像似”，几何图形可以解释为对具体事务性状的“图表像似”，而各种代词都必须是语言规约的结果。

通过与指示符的比较，可得出像似性和指示性符号的一些形式特征及其与理据性的总体关系。

（1）像似符和指示符是理据性的主要构成形式；

（2）指示符指向对象的方式侧重于时空上的接近联想，而像似符依赖于性状、结构等的相似联想；

（3）指示符侧重于指向对象，而像似符侧重于替代对象；

（4）所有的符号都具有指示性。这并不是说，所有符号都必须是指示符，而是说，任何符号的过程都必须有“指称性”。

3. 规约符中的使用理据性

指示性是符号表意的普遍属性。除此之外，符号指称的理据性就主要落在像似符之上；反之，像似性也成为了理据性最典型的表现方式。不过，我们仍然要警惕将理据性与像似性等同起来。因为，规约符号也存在理据性。实际上索绪尔已经面临并思考过这一问题。他曾提到，“卡西尔将 symbol（他理解为‘象征’）也视为一种符号，是对任意性特征某种程度上的违背，因为象征永远不是完全任意的；它不是空洞的，它在能指和所指之间有一点自然联系的根基。象征法律的天平就不能随便用什么东西，比如用一辆车来代替”[②]。实际上，此处涉及对 symbol 一词的多义混用及中文混译。symbol 一词兼有“符号”“象征”的含义，在皮尔斯的术语中，该词还用以专指“规约符”，因此形成诸多混乱。如约翰·费斯克《传播研究导论：过程与符号》中文版将 symbol 译为“象征符号”，以致文内出现了明显的表述矛盾，如该书综述索绪尔的观点：“作为一个语言学家，他只关心象征符号。”[③] 这与索绪尔反对将“象征”（symbol）纳入符号考察对象的观点是矛盾的。索绪尔反对的原因就是 symbol 作为“象

① 颜青《指示符号》，见赵毅衡编：《符号学—传媒学词典》，南京：南京大学出版社，2012 年版，第 265 页。

② 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999 年版，第 104 页。

③ 约翰·菲斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京：北京大学出版社，2008 年版，第 46 页。

征”这种特殊符号的理据性。中文版校注说明，“这里特指卡西尔将象征也看作一种符号的观点”[①]。可见“象征”是索绪尔反对的符号，而他所关心的则是“规约符”。他称为 signs，而皮尔斯称为 symbol。

索绪尔注意到“象征”（或象征符号）具有理据性。赵毅衡先生指出，象征既是一种特殊的符号，也是比喻理据性上升到一定程度的二度修辞手段，就其实现过程来看，是一种社会性的反复使用的结果。他据此认为，卡西尔的著作 *The Philosophy of Symbolic Form* 译为《符号形式的哲学》似更妥帖[②]。

“象征”本身并不是一种符号的分类，而是一种综合了理据性和规约性的社会意义累加结果。因而，不能简单地将“象征”归入“规约符”，因为这样就等于说规约符是理据性的；反过来，规约符的理据性又不完全是“像似符”所能涵盖的，有时它诉诸一种相邻关系的联想。

像似符、指示符本身即有的理据在符号发生时已存在，即“生成理据”或称为“初度理据”。索绪尔发现，这种理据并不仅限于象征这种极其特殊的符号形式，其广泛存在于所有形态的符号之中，也包括规约符在内。它们形成于符号使用中，因社会文化、习规逐渐累积而成，被称为“符用理据”，在语言学中称为“语用理据”（pragmatic motivation）。索绪尔拒绝纳入的符号家族实际上就包括具有“语用理据”的符号。遵照这一逻辑，恐怕将导致符号外延范围非常狭窄，因为具有使用理据的符号就本质而言也是“规约符”。此后的学者发现，语用理据的范围非常之宽。模态逻辑语义学开创者克里普克（Saul Aaron Kripke）发现，语言和词汇因使用而造成意义积累。最终的结果是，当一个名称在表意时，并不是该名称的含义本身起决定性（构筑意义的）作用，而是该名称的起源和使用历史“构成了历史的因果传递链条……而当这个名称一环一环传递下去的时候，确定该名称的指称方式对于我们来说是无关紧要的，只要不同的说话者给它以相同的指称对象”[③]。也即，命名即词语在使用历史语境中对词语未来发展构成了一种意义基础，令其无法完全是“任意”的。这种语

---

① 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999 年版，第 104 页。校注指出，此处特指卡西尔《象征形式的哲学》中的观点，他也把象征视为一种符号，而忽视了符号的特征。索绪尔认为象征与符号有明显差别。而卡西尔将人视为一种 animal symbolicum，即“人是符号的动物”。

② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2012 年版，第 203～206 页。

③ S. 克里普克：《命名与必然性》，梅文译，上海：上海译文出版社，第 125 页。

用理据性如此常见，以致用“偶发、零散”的观点难以统摄。基于这种情况，语言学家诺特（Winfred Noth）将这种使用上的语言理据界定为不同于初度理据的“外指理据”（exophoric），而外指理据是“普遍语言像似”的表现。[①]

实际上，存在一种比词义本身累积更强有力的制约——文化习规的制约。文化习规是一种总体性的文化环境，其对符号的任意性的制约在未产生效用时是无形的，而一旦发生制约，则具有明确甚至强制性效果。包括几种不同情形：从正面来讲，符号载体与某种对象有一种文化规约下的“匹配效果”，如索绪尔举例的“天平更适用于象征法律的公正”。这类匹配效果在一定的文化语境下更为明显并固定化，如红色在中国象征喜庆，而麒麟象征祥瑞。不仅经过社会意义反复累积的象征符号受到这种理据性制约，普通的符号也会受到此类文化习规的影响。例如，新中国成立后一段时间内，公民取名使用“中华”“瑞华”“国华”“振华”“国梁”“国栋”“建华”的频率极高，这是我国特定历史时期的文化烙印。这一类名字与时代语境是匹配而“恰当”的。这一时期，如果名为“诗雨”可能被视为小资情调，而“金荣”则可能被视为资产阶级拜金主义，这两个名字都可能被视为不合适的名字。事实上，这种情况并不专属于某个特殊时期。也即，当符号指称违背了一定社会习规，即可能会被认为是“不匹配的”。历史中的帝王有称谓的“避讳”，普通人也有“名讳”，我们称长辈时也不直呼其名，这都是一种制约。此时，符号的使用不仅不是任意的，反而是强制性、定向性的。

规约性最初任意性的结果，即“任意”能指与“任意”对象都可以被规定为一种表达的关系。例如，我们并无任何必然理由将反射波长大约为647～700nm的可见光称为“红色”或“red”。只能说，若在一个没有任何既定文化背景的理想场合，这种符号的任意性是可以实现的。但规约性具有累积效用，并逐渐成为对新的规约的限制，即“文化习规理据”。当这种限制发生时，规约就发生了自我悖反。此时，规约性不但不是任意性的完全表达，反而是对任意性的有效制约。

4. 普遍理据性

理据性是符号中普遍存在的关系，它构成以下几种对任意性的制约：

---

① Winfred Noth (ed), 2001. "*Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature*", in (eds) *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature* 2, Amsterdam: Benjamins.

（1）生理感知制约——像似理据；

（2）时空与逻辑关联制约——指示理据；

（3）符号使用惯性累积——符用理据；

（4）宏观文化习规与制约——文化理据。

由此，像似符、指示符、规约符无法以理据性之有无来加以区分，不同符号类型均存有理据性，不同的只是理据性的具体方式。其中，像似符和指示符的理据性相对于社会文化更偏向于个体心理感知结果。具有某种"自然性"——我们可以称为"自然理据"[1]。而"符用理据"和"文化习规"均是符号在社会使用中所形成的，我们可以归为"社会理据"。这两种理据从不同侧面构成了对 arbitrary 的限制。arbitrary 这一西文术语一词兼二义——"任意"和"武断"。赵毅衡先生认为称为"任意武断性"可以兼顾"无逻辑联系"和社会心理上的"无需理据"。[2] 结合以上分析我们可以看到，基于感知生理的像似理据和基于时空关系的指示理据构成了"无逻辑联系"的对立面，而符用理据和文化理据构成了"无社会心理根据"的对立面。

自然理据（像似、因果、时空关联）… 无逻辑（自然）联系（武断）

社会理据（符用、文化习规）……………… 无社会心理根据（任意）

在这一组对应范畴之中，社会理据是一种人为的规约，可以视为对武断性的限制；而自然理据性具有某种"客观感知"的神经生物学基础，是一种更为"纯粹"的客观理据。在自然理据中，最直接的是"像似性"。因此，像似可以视为绝对的"任意武断"之对立面。我们可以将皮尔斯的三种符号放在这组社会与自然两类理据性中加以考察。将纯粹的像似和纯粹的任意武断设为理据性的两种极端，将兼有理据与任意性的符号视为这两个极端之间的部分。这样，大部分符号就是这种居间的情况。

第二节　图像作为像似符

如前所论，"像似"是图像的最基本特性。进而可否推出有"像似"

---

① "自然理据"并不是指"物理性的"，而是指相对于纯社会文化习规来说，是建立在人这种生物体的神经、感知方式之上的"客观与自然"。

② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2012 年版，第 66 页。

特质的符号均可纳入图像范畴？这里涉及两个问题：一是像似符是否还包括其他类型的非图像符号，二是图像全域是否都可以涵盖在符号范畴之内。这两个命题的论证是对上一节"图像在符号学范畴内即是一种像似符"的界定的具体化论证。

一、像似符不必然是图像

关于像似符是否均为图像几乎无须论证。从字面上看，icon 含有图标、偶像、肖像、画像、圣像等多个意思，一些学者将 icon 翻译或是用为图像符号。潘诺夫斯基的图像学是 iconology，其词根为 icon，在皮尔斯的分类中专指"像似符"。相应地，iconicity 直译就是"图像性"。因此，在讨论图像符号时，"像似性"与"图像性"常常是同义语。但像似符，除了包括图像符号，还包括任何非图像但具有像似特征的符。图像符号与像似符号实际上是从两个不同角度界定的符号类型。"图像"是与非图像相对的媒介分类，如语言、文字、声音、触觉。而"像似"符号不限定于某种"感知渠道"，是一种纯然的规约和心理感知。它包括语言像似、声音像似以及触觉、味觉甚至跨感官的像似。例如某种颜色搭配可能导致味觉的像似；反过来，视觉图像符号也并不全然是"像似"的，其可以是指示符或规约符。图像符号与像似符部分重合则是因为符号本身的属性是多样的。至少可以肯定，"图像符号"与"像似符"在语义上不是完全同一的关系。

若将两者完全混用就会出现逻辑上的明显矛盾，如艾柯《符号学理论》的中译本中，"对图像论的批判"（critique of iconism）一节中 icon 以及 iconic sign 译为"图像符号"，从字面上都是无误的。不过，审视文内某些具体语境的表达则不尽完美。"所谓图像符号，无论任意与否，都可以分节为相关的编码单位，……正如语词符号所示。"[①] 这里，用"语词符号"作为"图像符号"的例证，显然是矛盾的。再如，"根据莫里斯的观点，符号是图像性的"，"cock-a-doodle-doo/（公鸡）与公鸡啼叫之间的图像关系非常松散"，这些表达都不够清晰。这几处如果译为"像似"就会更加明了。如公鸡与啼叫之间存在的应该是一种"像似"关系；符号是"像似性的"；所谓"像似"符号，可以分节为相关编码单位。

---

① 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1999 年版，219 页。

第二个问题“符号是否可以涵盖图像全域”则要棘手得多。包括艾柯在内的许多符号学家都将部分图像剔除出了符号家族。一个更严重的后果是，如果这部分图像不是符号，则意味着“符号学”作为一种方法论不足以处理图像这种对象，这意味着图像学本身需要进入一个后符号学的思考。其后果正如“图像转向”概念的提出者和倡导者米切尔（W. J. Thomas Mitchell）所言，符号学已不足以处理当前的图像问题，因为图像“基于像似性构成”。基于此米切尔提出了这样一个命题——“不管图像转向是什么，应该清楚的是，它不是回归天真的模仿、拷贝或再现的对应理论，也不是更新的图像‘在场’的形而上学，它反倒是一对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现……”他援引西比奥克夫人（Umiker-Sebeok）和达迷施（Hubert Damisch）的观点，“根据语言学转向的模式建构的符号学可能无法处理基于像似性构成的图像，因为图像不必是一个符号”①。

图像不必是一个符号有两种解读：一是说，图像不必然要求通过符号学的方式来加以处理，这是无可非议的；二是说，即便在符号学内部，也无法处理许多图像的问题，因为这些图像是完全建构在像似性基础之上的。焦点就成了，符号学在何种情况下“不足以用来处理基于像似性的图像问题”，或者简化为一个关键点——建构在像似性基础上的图像在何种情况下，不必是一个符号。从符号学内部的讨论来看，“比喻像似”和“图表像似”因显著的抽象性而被毫无疑义地接受为符号。唯独“形象像似的图像”，因其具象感而常常被认为不具有符号的属性。因此，本文重点讨论的是“形象像似”，尤其讨论最具争议的绝似、镜像、复本等极端情况。

二、像似程度

形象像似问题在符号学界广受争议。艾柯在《符号学原理》中曾批评莫里斯（Charles Morris）对像似性程度的探讨将像似问题简化为一个“常识性而非符号学的定义”②。艾柯甚至拒不承认像似性，他认为像似并不存在于符号与对象之间。他所批判的“幼稚图像论”实际上是将像似视

① W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006 年版，第 7 页。

② 翁贝托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990 年版，第 221 页。（此处引用参阅原文对翻译有所调整）。

为一种外在于人的意识的“客观属性”。因此，艾柯将镜像、绝似等“客观上高度像似”的符号排除出符号的领域。本文赞同艾柯对客观图像论的批判，但不同意他完全否定像似性的结论。在符号范畴内，图像最为突出的形式特性就是“像似性”。而这种像似性和符号性并不因“客观物理”样式而发生任何改变。为便于讨论，本节集中了最受质疑的极端像似的几种情况：绝似、镜像、副本、副本间关系以及符号与“原物”之间的关系。

1. 绝似的相对性

“绝似”常被笼统地界定为程度最高的像似。例如我们通常所说的写实主义绘画、照片等情况。实际上，绝似并不“绝对”，而仅仅是一个历史性的范畴。每个时期对“绝似”的界定大不相同。古代绘画囿于透视等技术原因，其所谓的栩栩如生在今天看来就不见得是“绝似”。以科学透视为检测标准，古典时期那些“逼真”的画作可以被轻易地挑出透视、解剖、比例等方面的“错误”。解剖和文艺复兴时期科学透视技术的成熟，使得绘画的写实达到了相当高度。此后，像似技术继续向“更高程度”发展，摄影术的发明令当时法国宫廷肖像画家备受打击；看过能活动的电影之后，人们决不会认为照片还原了全部真实，它只是事物时空中一个薄薄的影像切片。……有理由相信，逼真或绝似并没有技术上的终点。每个时代的技术都让人误以为达到了极致，正如薄伽丘（Giovanni Boccaccio）在《十日谈》里赞美吉托的画作，其逼真程度让人几乎“错把画中的形象当成了原物”；在东方中国，我们则以“吴带当风”来赞美吴道子的画的逼真程度。

2. 镜像

即便在绝似符号中，也很少有镜像这样特殊的情况。绘画远远不如镜像“逼真”，照片又缺乏对原物的连续性反映，而电影、电视直播则充满了镜头和角度等人为因素——它们看起来都不如镜像这样忠实而“自然”。因此，艾柯认为镜像应排除在符号之外——它是拥有对象全部特征且与对

象同时在场的“重复”（double），他列举了镜像非符号的“七宗罪”[①]。李幼蒸、赵毅衡先生等学者对此作了反驳，两位学者均认为镜像仍然是符号。李幼蒸侧重说明镜像与原物意指关系的成立；赵毅衡先生专门撰文对艾柯所提出的七条内容进行了细致的辩驳，他认为，“镜像所代表的对象与意义依然需要解释，故而符号关系成立”[②]。

艾柯对于镜像的论辩之失在于，他高估了镜像与原物的“重合程度”，又低估了镜像的符号能力。镜像实际上并不是原物的“重合品”，它只再现原物冰冷而无法触摸的视觉部分而非原物的“全部性质”。由于高估镜像与原物重合，艾柯认为“镜像无法说谎”，这又低估了镜像的符号能力。尽管艾柯通过排除哈哈镜等失真情况，试图假设了一种“零度镜像”。但显而易见的是，镜像并非因绝似而无法说谎，它们恰恰因绝似而善于欺骗。艾柯所举例的折光剧场，实际上就是一种符号化的操作手段。事实上，将折光剧场的所有伴随文本取消来看待孤立的镜像，就成了一种物理事实——艾柯所说的那种非符号学结论。生活中，常见到逼仄的水果店在墙壁上装上镜子，这些镜子造成更大的空间感。此时，镜像符号的对象是“空间”与“水果”，但解释项则可能是“开阔”。

艾柯对“镜像非符号”论辩之失，还源于他孤立地看待符号过程，忽视符号生成语境，尤其忽视了符号解释主体——人。这样的抽象所试图得到的“零度镜像”已经背离了他提出的“符号感知作为一种社会文化心理”的基本逻辑。事实上，不仅是镜像，任何没有人的解释参与的物理事实都不构成符号。一旦引入人的参与，镜像就成了一个丰富的符号世界——“对镜贴花黄”与“不知明镜里，何处得秋霜”是诗人对自我镜像符号的不同衍义。赵毅衡先生指出，“被感知”并不使符号回归物自身，恰恰相反，符号因为要携带意义，迫使接受者对物的感知“片面

① “翁贝托·艾柯七条”及其对镜像的应用分别如下：第一条，“符号前件在场并可感知，而后件通常不在场”，而镜像的指称物“不可能不在场”。第二条，前件可以脱离后件单独产生，而镜像不可能没有后件。第三条，前后件不能形成必然因果关系，只是假定由后件造成，符号可以用来撒谎，而镜像无法撒谎。第四条，前件不是与一事态相连，而是与一般性内容相连，而镜像指称是个别的。第五条，前件与后件是类型性意蕴关系而非物质性关系，此关系应为类型性关系，而镜像是个体的物理性对应。第六条，类型性关系使符号能独立于介质，而镜像无法脱离镜子这一唯一渠道。第七条，符号必可解释，而镜像只是重复。引自翁贝托·艾柯：《镜像》，载《传媒与符号》第1辑，张颖译，成都：巴蜀书社，2011年版，第146页。

② 赵毅衡：《“翁贝托·艾柯七条”：与翁贝托·艾柯论辩镜像符号》，《传媒与符号》第2辑，成都：巴蜀书社，2011年版，第137～145页。

化”……[1]镜像并不缺乏符号的“片面化”过程，其呈现的是对象的视觉部分的特质，而抽掉了对象的温度、质感、可触摸性等诸多要素——其符号过程完整存在。事实上，镜像并非绝似符号的极致，下面我们将继续讨论重合副本、副本间这些更极端的情况。

3. 副本与符号价值

副本（replica），又称复本，生成于复制，是当代图像符号的普遍存在方式。前面已经说明，镜像仅仅是对视觉的再现，与原物有感知维度的片面化关系，而副本可能共享原物的全部品质，是完全“重合”的完美复制。此时，副本与原物之间还存在符号意指关系吗？

艾柯对复制问题进行了专门的研究。他发现，不同情况下复制的意义结果不同。他举例道，单词的复制并不能产生任何经济价值，而货币的复制则产生物质价值。艾柯可能没有注意到，纸币并不是完美的重复，因为每张纸币都有不同的编号。倒是铸造的硬币在技术上更接近无误差的复制，但硬币也并不是真正的复制。硬币的复制是一种货币结构内部个体的错觉。作为符号货币的硬币，已经褪去金属价值的商品意义，而成为纯粹的价值符号，而货币的总量是根据市面实际价值的需要制定的。如果只需要 100 万的货币，而实际发行了 200 万，货币的理论购买力（价值）则只相当于原来的一半。因此，如果以货币系统的全体作为符号载体，符号的复制并不能产生新的价值。

艾柯注意到了货币不能无限复制。但是他没有注意到，从货币与价值的总体上看，货币的复制完全不能产生经济价值！货币是否发生了复制，不是取决于具有这种物理形态的“物”是否发生了一个重复性生产过程，而是取决于解释者所依据的不同规则。经济价值仅仅是一种符号潜在的某种价值。重复的可解释性为重复作为符号留下了空间。艾柯也不得不承认，米开朗基罗的完美复制品也可能具有符号学属性。

可以继续追问，当复制品与原物达到“全像似”时，符号是否消失？艾柯将局部复制品与完全复制品加以区分并将后者称为“double”[2]，即“重复”（卢德平译为“重合”）。艾柯提到，在特定技术条件下，使用相同的材料，从理论上可以确立“蒙娜丽莎”的完美重合品。需要追问的是，

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011 年版，第 37～38 页。

② Umberto Eco, *Theory of Semiotics* Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 181.

即便技术上可能实现的完美的复制符号是否已经消失？显而易见的是，就“重合”的符号学这一意义之学来说，它在意义上并未发生完美的重复——复制品和原件之间意义差异巨大。我们不难假设，伪钞制造者理论上能制作出与真钞在物理特性上毫无区别的“重合品”。不过，其在市场价值的确认逻辑中必然是“非法”。绘画、钞票品的完美物理复制无法实现原作的商业价值，说明一个符号载体的意义并不随着物理形态同步复制，因为符号意义是一种“社会规约”的结果——钞票必须由国家法律授权的机构生产，而艺术作品则必须由艺术家“本人”创作。换言之，符号无法以孤立的物理形态而宣告成立，它必然在社会赋予的意义规约下表意。符号载体的物理形态虽然可能完美复制，而符号的语境却无法再现。

因此，“副本”之所以依然可以构成符号，是因为它提供了符号意义的解释机会。它的符号化过程，就是抽掉其所复制的原物语境要素的过程。符号作为携带意义的感知，其意义必须是在社会语境中的意义。制作工艺上完全达到真钞程度的假钞之所以为“假”乃是社会规约其为非法；模仿的画作即便在艺术水准上超过原作，籍籍无名的画家依然需要傍依原作者的名号来实现符号意义和商业价值。这恰恰表明，“全像似”所能够像似的只能是原物的“外部特征”，而无法复刻原物的伴随文本和语境信息。因此，只要我们在意义感知这一符号过程中预设一个“原物”存在，则符号再现体与对象之间就成了一种单向度的符号关系，并且这个关系是不可逆的——“副本”不可能成为原物的“重复”。

再完美的复制品也只能是“全像似”的意指符号，而非原物的“意义”重复。

4. 副本间关系

如果再推进一层，比全像似的副本更难以区分的是副本与副本之间的关系。前面提到，全像似的副本与原物之间只是外部特征的像似，但与原物的生成语境不同。当多个副本同时诞生时，这种语境信息甚至伴随文本信息出现高度趋同，例如同一次印出的两张照片、同一版本的两本书、两辆完全相同的汽车、数据的拷贝……这些情况下的副本之间，无论是外部特征还是语境信息，差异都极其微弱。这样的情况下，符号是否彻底消失？在讨论这个问题时，需要先提及艾柯的“像似谬见”（iconic fallacy）概念——“像似性并不存在于形象与其对象之间，而存在于形象与先前文

化的内容之间"[1]。如果因像似程度而承认符号不成立的话，就陷入了"像似谬见"。既然像似符仍然靠文化规约起作用，像似问题就不应当在任何情况下取消符号性，亦即取消意义解释的可能。因此，在几乎同一的副本之间，我们仍试图找到"解释的方式"。

赵毅衡先生曾提到一个副本之间符号依然成立的特殊情况——"替代符号"：只有当其中之一在场，而另外的重复缺场时（例如在车展上），它才是替代符号。[2] 本文认为，副本之间可能发生的解释要远远多于此种替代意义，不仅其中之一在场构成替代符号，即便多个副本同时在场，符号解释关系依然可能成立。当其他副本缺场时，符号替代有两种：一是类别替代（类型符），二是其他个体替代（个别符）。当多个副本同时在场时，类别替代符号关系并未改变而任一其他个体替代符号关系转变为在场数量的符号表达。作为个别符的意义仍未消失——每一辆车、每一张照片都变成数量关系的表意——一块钱在场和一万元、一千万在场绝不是个毫无意义的问题。与普通符号不同的是，副本间关系的类型符地位常常显得突出，而个别符意义常常受到忽略。赵毅衡先生认为，"一个符号是类型符还是个别符，取决于解释者如何理解它们与其他符号之间的关系，因此是个符号间性（intersemiosity）问题"[3]。由此，副本间关系并不否认图像的符号性。副本之间没有意义存在与否的问题，只有意义存在方式和解释角度的问题。

由上可知，对重复的判断不应只是一种外部特征上的无差异，而是社会意识的内在结果——"重复"仍然可能是"全像似符号"，因为符号载体重复而解释意义不必然重复——释义才是符号的本质所在。这一点对于理解当代传媒文化尤其重要。当代媒体的数字化技术生产了大量像似、绝似、全像似的图像符号，若它们的符号属性因高度像似性而被否定，符号学将令自身研究范畴狭窄化——复制是符号传播的必要步骤。当代传媒的数字化传播，实际上就是一个副本间的数量级不断扩张的过程。当数量级扩张到一定程度时，其意义不仅是个体的符号意义，甚至人类生存方式的宏大意义也受到影响。

理论上讲，我们有两种策略来处理传媒生成的复制品符号。一是传统

---

① Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, *Bloomington*: Indiana University Press, pp. 216-217.

② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第81页。

③ 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第113页。

符号学策略，通常将副本视为原符号的“同一符号”在空间上和时间上的延伸。其结果是，单符隐退而型符凸显，符号只剩下类型替代关系。但这一策略在许多情况下，无法解决符号表意的个体性问题。如前面提及的货币符号，其作为单符和型符的功能同在——作为单符的商品购买力是具体而个别的，此时货币数量的个别意义要素凸显。另一策略是将符号的复制传播过程视为“符号间性”关系，重视副本并赋予其符号意义，理清个别替代关系、类型关系。这样或许更有利于认知数字媒体下的大量存在的高度拟真、超真图像与大规模复制的文化现实——每一次不同展演与复制都充满了意义，因为其在不同语境下、面对不同个体产生了丰富的互动与新的衍义。

5. *“原物”及“超真实”*

艾柯对“幼稚的图像论”的批评，主要是针对一种基于像似的“客观关系”。在这个关系中，有一个恒定而客观存在的“原物”，这就导致了这种像似关系，只能是围绕该原物建构的像似层级。如果这个“原物”的角色是恒定不变的，则建构的是一个传统的同心圆结构，而无法建构起皮尔斯所说的无限衍义。在皮尔斯的符号三角结构中，解释项—对象—再现体只是在具体的某个意图定点下意义的暂停，在这个固定结构下，三个角色都可转变为另一个符号释义过程的其他角色。例如，作为再现体 tree 再现的对象是树，而解释项是生物学的那种植物种类。反过来，“树”可以作为再现体表达一个生命长青的意义；或“树”作为再现体，而 tree 作为语言翻译意义解释项下的对象——当中的符号关系是可以互逆的。也即，只有从理论结构上将原物的特殊地位消除，而成为符号互为释义的那个角色，无限衍义的结构才是可能的。因此，我们需要追问——真的存在一个“原物”吗?

迪利（John Deely）指出，“符号是客体预先设定的东西”[①]，符号学所涉及的符号意指关系是发现人类“创造的意指关系”而非“发现”自然物本有的客观规律。原物是人们进行符号表意时暂时预设的“对象”。也即，在我们“预设”这个对象的一刹那，原物就已经不再是那个高高在上的终极原物了——它是我们可以言说、表意、解释的对象物。我们已对它实施了符号化——它是被称为“原物”的那种意义表达方式。用维特根斯

---

① 约翰·迪利：《符号学对哲学的冲击》，周劲松译，成都：四川教育出版社，2011 年版，第 111～146 页。

坦的方式来说，“原物”的含义即是“原物”被言说的概念含义。它与解释项、再现体都在其被言说的当下表达概念。可见，原物并不具有任何外在于符号表意过程的客观实在性。换言之，“原物”并不必然具有比再现它的符号的先在性。

例如，人们常常用被画者“本人”的样貌来评价一幅肖像画的“逼真”程度，此时肖像画被视为再现体，而“本人”被视为原物。在这组关系中，解释项是“相似程度所代表的绘画评价”。但是，作为评价依据的“本人”其实是一个含混的概念。我们依据的并不是“本人”的全部，而只是“本人”看上去的“样子”。甚至这个样子都不能是本人任何时候的样子，而是与绘制肖像画时较为相近的那个状态的样子。很多情况都不能用本人的样子去检视肖像画的逼真程度，例如，当“本人”老了的样子、“本人”宿醉后以及其他任何不在被画之彼时当下的样子……这里，我们发现，如果要求“本人”在与肖像画之当时尽可能接近状况下才能成为“原物”，这岂不是说——“本人”也需要某种意义的模仿才能成为“原物”？而当时状况的证据则由彼时留存的“肖像画”来担当。这里就发生了另一轮“像似符”的过程。在新的这一轮像似符关系中，肖像画成为此时之“本人”模仿彼时之“本人”的模仿对象，亦即，“肖像画”从再现体转变成了这一轮表意过程中的“原物”，而“本人”则成了“再现体”。

这种情况并不偶然，生活中人们常常对镜感叹“我这样子都不像我了”，其实就是预设了某个较好状态下的“我”作为原物，而此时镜中之我因憔悴而未能很好地再现原物。由此，照片或其他有关“我”的像似符，完全有可能比“真实的我”更像“我本人”。也即，媒介再现体在符号表意逻辑上可以比人们常常以为“真”的那个原物更“真”。后面章节还会涉及“超真实”等传媒世界的概念，其立论的基础也在于当“原物”作为一种符号化的当下言说时，它就沦落为一个“像似符”，而像似的程度是没有完美的界限的。每个像似的方式都展现了“原物”的一个面向。因而，任何一个“像似符”都可能是“超真实”的。

那么这是否违背符号学中“符号必为一物代他物”的结论？实际上，这句话所造成的最深刻误解就是将“一物”与“他物”视作一种物理指称上的关系。符号学作为意义之学，这个“一物”与“他物”的关键在于“意义的差异性的预设”。“我”不能作为“我”的符号，而可以作为某个意义上的“我”之符号。此处，我们说“原物”只是相对于符号再现体而言的那个“对象”，而不是抽象的终极存在。

小结："图像转向"与"图像符号学"的自我调适

至此，本节开篇的设问——"符号学可能无法处理基于'像似性'的图像，因为图像不必是一个符号"——已经有了答案：图像并不因其"基于像似"而不必是一个符号。无论多么像似、绝似、重合的副本乃至原物，只要能够找出其意指关系，它就必然落在符号学的研究框架中。像似性并不因其形式特征而违逆社会规约性。就内涵来看，符号是一定社会规约下，意义在感知对象载体上的投射。其外延是一切可被感知的"事"与"物"。因此，载体的任何物理外形特征关系均无法取消载体的"符号性"，因为人对符号寻求意义解释是无限可能的。

实际上，说米切尔反对符号学对图像的合法性可能是对他的误读，他所谓的"后符号学"的真正意图及思考意义可以从以下两方面来理解。

首先，米切尔所谓的"后符号学"命题实际上是"后语言符号学"，是对"语言转向的"反拨与挑战，是试图对语言"元符号"地位的挑战。他认为，现代对图像研究的平庸之处在于"必须把图像理解为一种语言"[①]。他说出了一个事实——早期图像学与符号学的融合明显受制于语言模式，其构想方案是依据语言的规则去解释艺术作品并将这种过程理解成"读解/阅读"。[②] 图像转向意味着图像本身获得某种重生。艾尔雅维茨（Ales Erjavec）在《图像时代》开篇即宣称"我从不阅读，我只是看看图画而已"[③]。这就要求建立一门更尊重图像性特质的"图像符号学"，而非完全根据语言模式解释图像。米切尔"后符号学"这一术语更确切的表述应当是"后语言符号学"。

其次，图像转向命题的另一重要价值是，这种后语言符号学的"图像符号理论"构想不应只限于美术研究的领域。米切尔认为图像理论必须进入日常生活与大众文化的研究——进入"大众传播领域"。因此，他的著作《图像理论》采用了日常的"picture theory"，而非潘诺夫斯基所用的"iconology"。在这个意义上，今天的图像符号学是本文开篇所说的两条线索汇聚而成的结果：一是潘诺夫斯基、贡布里希·沃尔夫林（Heinrich

---

① W. J. T. 米切尔：《图像学：形象·文本·意识形态》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2012 年版，第 5 页。

② 曹意强：《图像与语言的转向：后形式主义、图像学与符号学》，载《新美术》，2005 年第 3 期，第 4~8 页。

③ 阿莱斯·艾尔雅维茨：《图像时代》，胡兰菊、张云鹏译，长春：吉林人民出版社，2003 年版，第 1 页。

Wol fflin）等人在美术史基础上建立的“图像学研究”（iconology），另一条线索是皮尔斯等人研究非语言符号的传统。这两条道路在“图像转向”中发生了更深入的贯通。当今图像符号学已逐渐成为一种以传媒符号生产为对象的“视觉文化符号”研究，它隶属于一门一般意义的“当代文化符号学”。

本章小结：基于“像似”涵盖的符号全域

本章讨论了像似性与图像的关系，也在符号学的框架内解释了它们的重合部分。从这些讨论中我们发现，像似符虽然是一个种类，但像似性却延伸至整个符号的全域。这意味着以决然的割裂的方式处理皮尔斯的符号三分类可能是不恰当的。实际上，皮尔斯本人已经指出，三种符号任一种都是“混合理据性”的合体。当一个符号被界定为“规约”符号时，是一个非排他的指称。它仅仅表明，该符号是一个规约性占主导的符号，或者该符号主要呈现为规约性特征。现实情况是，当我们说所有符号都必然具有“规约性”和“指示性”时毫无争议，但如果说所有符号都具有“像似性”就让人难以接受。原因是，像似常常被界定为“直接和直观”的感受。这是对像似停留在生物感官层面的相似性的认知。如果将“像似”上升为一种文化理据（以象征为典型），甚至上升至符号世界作为抽象“理式”的具体映射，像似性就会成为符号表现的一般内在特性。

本文的重要结论是：三种符号特性均具有普遍的渗透性，像似性也是如此。从像似的三种类型来看，首先，“客观自然”的形象像似，是生物感知层面的“直观”。这一点已经被诸多学者所定义，此处无须赘言。而指示性的符号实际上与“像似”符号很难区分，正如前文所引对指示符的界定之一为“非像似”的直接关联方式，这是一种“互为定义”的方式。我们只能说，指示符不是像似符，但指示符中充满了像似性。许多指向、图表都可以看作是对具体的像似进行的抽象，使他们具有一种结构性的关系，且接近于一种“图表式”的结构抽象。空间的邻接与时间的关系则可以是一种地理位置在心理上造成的“接近感”——一种接近性像似关系。

最后，也是最难理解的命题——规约符与像似性有何相干？它不正处在像似符的对立面吗？规约性的像似需要进入文化逻辑的推演来理解。我们前面所列举的“象征”作为一种特殊规约符，其像似性是非常明显的。本文在前文的论证中称为“社会文化据性”。正如前文所说，这种普遍的符用理据不仅存在于象征符号这一较为典型显性的规约符中，也存在于一

般规约符中。可以说规约符的像似性表征乃是一种“社会文化解释下的像似理据”。几乎所有的比喻、类比都构成一个并不实际存在的显性像似关系。如“债台高筑”“心潮澎湃”“度日如年”。皮尔斯将这种并不在生物神经层面可以直接得出的像似关系称为“比喻像似”。比喻像似几乎都存在于“规约符号”之中，它是一种规约的解释结果。本来毫无相似的东西，经过解释就获得了某种神奇的关联。如中国的相面术、西方的星座与占星术。这也符合本文对像似的定义——像似性，是作用于人类心理感知的对象性状的所作的文化习得解释。具体表现为接近性、类比性、引发相互联想，并具有造成认知混同的潜在可能。我们可以把不同程度的“像似性”推广至符号的全域。这种像似性是规约不断累积的结果。这种累积使得人类与巴甫洛夫的狗一样，对两件毫无“自然理据”关联的事情，产生接近的联想。实际上，贡布里希（E. H. Gombrich）从知觉心理角度发现，所有的符号都可能具有像似性。他认为，“任何感知都有作用于感官的形状，因此任何感知都可以找出与另一物的像似之处”[①]。实际上，维特根斯坦的家族像似概念正是这种像似关系的推演结果。这表明，用封闭的思维来归类像似性具有自身的局限性，而通过相对开放的方式来讲像似作为一种符号的图式模型，则可不拘分类地在所有符号中寻找其中潜在的像似性。

依据上述逻辑，图像符号（即像似符）有可能是皮尔斯三类符号中［像似符（icon）、指示符（index）和规约符（symbol）］的任一种。也即，所有符号都可能依据像似性关系的衍义建立。皮尔斯依据抽象程度将符号像似类型分为形象（imaginal）像似、图表（diagrammic）像似和比喻（metaphorical）像似。

“形象像似”是一种直观感觉，是最具“直接感”的符号。[②] 在上述设定中，“像似符”可以用来泛指所有像似关系的对象。其中，“形象像似”就是狭义的像似关系，它最具像似忠实性，可以看作像似关系的“基型”。由于技术的飞速发展，当今传媒制造了像似度越来越高的像似、绝似甚至“超真实”的图像，讨论“形象像似”对于解释这些现象来说更具重要意义。

“图表像似”诉诸构造。它主要是符号载体的形状、轮廓、位置、重

① Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1968, p. 12.

② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第78页。

心、节奏等与对象造成同构异型的心理感受。图表像似不如形象像似的直观程度高，它往往一望而知是假。例如，线描画和卡通片非常平面，但这并不影响人们对它们的理解和感知。图表像似对应指示符，这是由于它们与对象的关联方式都通过某种形象简化抽象来实现。例如，风向标对风的指示并不诉诸风的“形象”像似，而是对其动势、方向、大小程度进行像似模拟。

比喻（metaphorical）像似是最抽象的像似方式。此时符号只像似（或邻接）于对象的某种抽象“品质”，进而几乎所有比喻像似的图像都可以理解为一个潜在的“象征符号”，并通过意义累积而成为实际上被社会文化所接受的象征。各种宗教仪式，如道教的符箓、抽象艺术都是某种仪式性的，它们可以是比喻像似，也同时是象征符号文本。

第二章　透明的语言

迄今为止，人类最完备最伟大的符号系统依然是语言符号。《淮南子》卷八记载："昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭。"唐人张彦远解释说："颉有四目，仰观天象。因俪乌龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。"可见，语言符号作为改造世界的重要工具，是人类整体性自我超越的表现。通过语言符号人类甚至在一定程度上具有了神的力量，而使"造化不能藏其秘"。语言符号是人类迄今为止最庞大而完备的系统，语言符号学是符号学发展最为成熟的门类学科，也是对像似性讨论最为充分的领域。这或许是因为对于图像研究者而言，像似性是一个自明的现象。而对于语言文字来说，图像与文字的异质性导致它们之间充满了符号的张力。因此，本章从语言、文字人手，试图廓清语言学界对像似现有的讨论，并以学界未完的讨论为理论抽象的新起点，尝试为符号像似提供一个普适性的基础。

第一节　术语与概念

我国的符号学学科是一门舶来品，其基础理论大部分来自译作。目前符号学的术语统一工作尚待进一步展开。本文主要探讨的像似性问题是其典型案例之一。从 20 世纪 80 年代末开始，我国语言学界开始集中研究语言中的像似问题。当时将 iconicity 译为"象似性"，至今几乎已成为学界定译，但近年来"像似"呈现逐渐增多的使用趋势。本文通过字源、词源、构词语法和术语生成环境等多方面综合考察后指出，"像"与"象"的使用在符号学领域内需要重新审视。本文所反映的符号学译名术语情况仅仅是符号学术语不统一的一个具体案例。以此为契机，本文呼吁学界在译名上加强沟通、协调，推进术语规范使用，这对符号学发展意义重大。

同时，通过一种符号学式的考察，指出“象”与“像”的发展呈现一般符号典型类型演进，这种演进同时也印证了“像似”意涵的自恰。

皮尔斯依据指向对象的方式将符号分为三类，即 icon、index 和 symbol。其中 icon 常见的翻译有象（像）似符[①]、肖似符号[②]、图像符号[③]；iconicity 相应译为像（象）似性、相似性、图像性、形象性[④]。皮尔斯认为，icon 指向对象靠的是“与之相似”。其他几个术语在使用中较易区分，如“相似性”这个词语过于日常化，作为术语有其局限性；而“图像性”显然无法涵盖皮尔斯的本意，因为 iconicity 不仅包括图像符号，还包括语言、声音等非图像的相似关系。因此，最恰当的术语恐怕还是“像（象）似性”。至于用“像”还是“象”，这不只是一个普通的词义辨析问题。明确用法不仅关乎术语统一与规范，还涉及“象”与“像”这两个汉字的规范使用。本文通过对两词的辨析，梳理出一套正确辨析“象、像、相”的“词义符号逻辑”，则是额外的收获。

“像似”或“象似”在日常生活中均无使用，为符号学专用术语。可查阅的较早记录是 1988 年许国璋先生在《论语言符号的任意性》中将 iconicity 一词翻译成“象似性”[⑤]，并逐渐引起国内语言学界重视。语言学家沈家煊稍后的《句法的象似性问题》[⑥] 一文影响很大，被引近千次。此后，“象似性”就成为语言学的基本通行术语。迄今为止，CNKI 检索篇名中包含“象似”的论文结果为 892 条[⑦]。在专著出版物方面，可见到的两本学术专著是王寅的《中国语言象似性研究论文精选》（湖南人民出版社，2009）和何南林等的《汉英象似性对比研究》（江苏大学出版社，2013）[⑧]。至此，“象似”成为几无异议的定译。那么“像似”是不是误

---

① 许国璋：《论语言符号的任意性》，载《外语教学与研究》，1988 年第 3 期，第 2 页；沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993 年第 1 期；王寅：《iconicity 的译名与定义》，载《中国翻译》，1999 年第 2 期，第 48 页。

② 李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：社会科学文献出版社，1999 年版。

③ 翁贝托・艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990 年版。

④ 梅萨利：《视觉说服：形象在广告中的作用》，王波译，北京：新华出版社，2004 年版，第 3 页。

⑤ 许国璋：《论语言符号的任意性》，载《外语教学与研究》，1988 第 3 期，第 2 页。

⑥ 沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993 年第 1 期，后载李行健编：《中国语言学年鉴》，北京：语文出版社，1994 年版。

⑦ 检索时间为：2014 年 2 月 16 日：http://epub.cnki.net/。

⑧ 何南林、吴转利、丁娓娓：《汉英象似性对比研究》，镇江：江苏大学出版社，2013 年版。

用、错用呢？从使用频率来看，近年来“像似”或“像似性”一词作为符号学的专门术语也开始日渐增多，根据CNKI论文检索结果，主题中包含“像似”一词的有255篇[①]。在独立学术出版物方面，海曼的著作*Natural Syntax：Iconicity and Erosion*在国内出版的中文译名为《自然句法：像似性与磨损》（世界图书出版公司，剑桥大学出版社，2012）。

针对上述情况，我们从“像”与“象”的字源逻辑和术语翻译的具体历史语境等两方面来考察辨析。

一、“象”“像”“相”的字源符号逻辑

实际上，“象”“像”“相”三字，尤其是前两个字，几乎已经成为中国汉字的一段无头公案。仅以工具书为凭，几乎无法清楚无误地使用。例如“头像”为什么是“像”，而“面相”又成了“相”呢？“假象”是“象”而“真相”又必须是“相”呢？细加考察，就会发现这几个字的使用与规范实在是乱象丛生。一个重要原因是“像”与“象”在古代汉语中可通假使用。因此，不仅是普通民众日常混用普遍，连规范制定也迟迟未能统一。我国汉字规范化过程中，“象”与“像”的区分过程也一波三折。20世纪50、60年代，汉字简化方案中用“象”取代“像”，而将“像”作为“象”的繁体字；到80年代，又重新将“像”定为规范简化汉字。这导致两者在使用上出现惯性混淆。本研究不是汉字语言专题研究，涉及这一问题的主要目的在于界定本研究的对象及术语。故而重在从这几个字与符号表意的关联去理解它们的区别以及这种区别对当下使用和理解的影响。本文从符号学角度，对这三个汉字的意涵演化及含义的基本属性做一个归纳。

象：原为具体的动物，后延伸为任意对象，甚至可以表达万事万物——在符号表意三元素中对应——对象（object）。

像：是人造物，是人们模拟对象而创生的符号世界——属于符号“再现体”（representum）范畴。

相：由人的观测而生成的意义范畴，反映观看的文化机制——符号解释项（interpretation）。

根据这一符号表意框架，“象”是自然物的符号化，而“像”是符号化的自然物的再度符号化，“相”则是对自然物符号化的文化阐释。从文

---

① 检索时间为：2014年3月20日：http://epub.cnki.net。

字符号历史发生时间来看，先有“象”而后有“像”与“相”。

1. “象”源于自然并引申为万事万物的抽象

从字源看，“象”为象形字，原意为“象”这种厚皮科哺乳动物。首先来看“象”的文字演变。“象”的第一个意义阶段是十分具体的对象物——大象。甲骨文中，象是一个象形的侧面动物形象。甲骨象形文字，甲骨文、金文均突出其长鼻， 。《说文》曰：象，南越大兽，长鼻牙，三年一乳。像鼻牙四足尾之形。《山海经·南山经》记载：祷过之山多象。从象形文字的符号化特征来看，均为侧面。这种符号化的方式不是偶然的，而是四足野生动物与人的照面方式多为侧面，正面对峙的概率极少。从符号的特征来看，四足动物的侧面轮廓也易识别，尤其是利于突出象的长鼻。语言符号的系统化的分节演化力量使得象形文字逐渐抽象化。“象”从专指一种动物抽象为指代具有共同特征的事物。及至金文时，“ ”的象形程度已经有所弱化，而汉字系统的秩序雏形开始显现。不过，此时的汉字处于一个尚未系统化的阶段，每个字的象形化、个性化特征比较鲜明。有学者指出，对小篆以前的部分图形文字的形体研究，不宜采用层层切分的办法，应该采用相对笼统的、以字的整体为单位的方法。[①] 原因是此时汉字系统尚未建立，字与字的共同规律性关系尚未明确。秦统一六国后，将象的象形特征进一步弱化， 将下部“ ”作为此类动物的共同组成部分。汉字以像似为主的符号理据性自此失去了主导地位，而规约性占据了核心位置。这成为汉字史的一个重要节点。也即，像似理据性在文字符号的使用中逐渐被磨蚀。符号生成之初的像似理据逐渐让位于文字整体系统的使用便利，这种使用便利性被称为“使用理据”，或“再理据化”[②]，实际上它是相对于生成理据的“非理据”。作为文字符号的“象”至此就成了完全意义上的规约符。

“象”字意涵发展的第二个阶段是，作为外延指代对象的扩展和泛化。象从动物之意转指对象的形状、样子。《辞海》举例道，“孔传：审所梦之人，刻其形象”。其后，“象”的外延自然而迅速地扩展为万事万物的现

① 王亚平、孟华：《汉字符号学》，上海：上海古籍出版社，2001年版，第31页。

② 再理据化的具体方式是对已经被磨蚀理据性的字符用加入表意符号部首等方式来重新使字符与其指涉的对象发生意义上的直接联系。如象形字“其”象簸箕之形，假借为代词“其”，去理据化。造字社会便给“其”字加上“竹”的意符构成“箕”，使其“再理据化”。例子由中国海洋大学孟华教授提供。

象。《周易·系辞上》曰：在天成象，在地成形。及至这个含义，“象”实际上已经有了抽象的意味。再往后，“象”字就具有更严格的抽象意涵，它可以表示通过隐喻、提喻、象征等方式以高度符号化的方式来意指对象的意思。如《汉书·成帝纪四》：“五星聚东井，得天下之象也。”这里的象就成了“征兆”“迹象”。

至此，象的含义发生了两种分化：一种含义是在抽象的程度上上升为非官能性对象，《韩非子·解老》：故诸人之所以意想者，皆谓之象也。这里的“象”是发自人内心的“想象”，是可以超越外部客观世界的心理世界——心象。再进一步抽象化，“象”不仅视觉官能无法感知，就连心中所想的对象之“形象性”也被抽去，成为只能凭借“悟”和“智识”偶或窥见的终极智慧——“道”。《老子》“执大象，天下往”[①]，这里的“象”就是道。道者，无形之象。“象”的另一种分叉含义是对“征兆”“迹象”形成的机制的说明，即通过“像似”的方式对原有对象加以“模拟”。因此，象就有了“像”的含义。《周易·系辞下》：是故易者象也，象也者像也。“象形、象声”用的就是这个含义。至此，汉字中“象”的含义初步齐备。此后各种用法无非是在这几个层次上的选取或细节变化。

归纳起来，从最初指代一种动物到假借为“形状、样子”，再到“包罗万象”和“大象无形”的抽象事物，“象”作为名词的指称范围逐渐扩大，但其核心意义却依然是某种“对象物”。当“象”用作“模拟”含义的动词时，是无法单用的，它表达这个意义的功能并不完整。这也表明“象”的核心意义仍集中于“对象”这个意思——在符号学中就是“对象物”（object）整个要素。对象物作为一种自在物，并不构成符号，但它是符号表意不可或缺的要素，是对符号的召唤。

2.“像”是人们模拟对象生成的仿制符号

再看“像”，属形声字。许慎《说文解字》释曰：“像，象也。从人，从象，象亦声。”可见“像”与“人”的关系更密切，表现为具有较强的“人为性”。它作为名词通常指比照人的形貌制作而成的事物。如画像、泥像、塑像、神像、偶像。此后，“像”的词义的指称范围拓展至“所有比照人或物制造的形象物”——“图像”的用法即来自此。从符号表意过程来看，“像”作为名词，其已经不是原初的“自然物”或“对象物”，而是

---

① 老子继承并发展了《易经》中“象”思维的传统。“象”不同于“形”，“形”是有形的，看得见摸得着的；“象”是无形的，看不见摸不着的，但可以感受到的。

对象的再现。换言之，“像”所指称的事物是通过人工方式仿制、复制、再制、绘制而成的，相当于皮尔斯符号三分中的符号再现体(representamen)。因此，“像”是“象”的符号化结果，这里加入了“人”这一根本性要素，自在之客观对“象”就成了符号之“像”。而“像”的符号化基本方式就是“像似”，即人工的模拟、仿制、复制等。这就清楚地解释了为何“景象”用“象”而图像用“像”，盖因景象是重在指对象物、现象，而图像则是对象物的模拟、再现。

掌握了上述原则，即便是难以区分的组词都可以较好地理解和选用。有的词是“像”与“象”均可组词，但所表达的意思稍有不同，细微差别也可以通过上述符号表意过程的角色识别来加以区分。如“幻象”和“幻像”均不是错字。在百度中可以粗略地观察到两者的使用频率。输入“幻象”搜索到的结果约为17 700 000个，而“幻像”的检索结果有85 200 000个（百度搜索时间为 2014. 2. 17. 10：14. http：//www. baidu. com)。根据 CNKI 检索结果，在学术论文中出现“幻象”一词的文章检索结果数为4 235条，“幻象”为 812 条（检索时间 2014. 2. 17. 10：14.）。其中，“幻象”一词在《新华字典》和《现代汉语词典》《现代汉语大词典》《现代汉语分类大词典》均有收录，解释为“幻想出来或由幻觉产生的形象”。在哲学术语中，“幻象”亦译“假象”，该词源于拉丁文 illudere，意为欺骗、困惑。印度哲学中的“摩耶”即幻象，认为现实世界是由梵变化而出，实为幻象。

再看“幻像”的情况。《现代汉语词典》未收录“幻像”，但该词作为技术术语依然被频繁使用。在《简明摄影辞典》中，“幻像”又称幻影，指由摄影镜头内部透镜各表面反射形成的次级影像……此外，《汉英航空发动机工程技术词典》《汉英计算机分类词典》等多部工具书也收录了“幻像”。这里的“幻像”都是技术性相关内容，是用了“光学成像”的意思。在线新华字典将“幻像”释义为“幻化虚像”，并列举了一个更难区分的例子——“探险家被一条西北通道的幻像吸引”。这就超越了技术层面。以近年来公开出版的图书和音像制品为例，有学术专著《镜头定格的“真实幻像”：跨文化语境下的“中国形象”构造》（李娅菲著，人民出版社，2011)，该书的标题尚可以解释为由镜头造成的技术“幻视”；而另一部著作《幻像与生命：〈庄子〉的变异书写》（夏可君著，学林出版社，2007）就无疑不是技术层面的问题，此处完全可以置换为“幻象”。

“幻像”与“幻象”两词经实际使用的范畴扩展后，其间的微妙差异

已经难以从词典的规定中直接区分。但若从本文提出的“象”与“像”的符号表意的属性差异加以考察，则可以依据表意需要加以选用。“象”是符号表意的对象。也即，当我们所说的“幻觉形象”是强调其作为一种“对象物”时，选字应与“假象”“现象”同，用“象”，侧重表达一种客观存在的事物。例如，海市蜃楼是一个幻象。当上下文语境导致含义偏向基于像似关系而生成的符号载体时，则与“实”相对，是一种“虚像”，当用“幻像”。这里的“像”与“仿像”“拟像”同。这样就能清楚地理解和选用。2012 年上映的电影《幻像》（华语大业文化传媒，2012）表现了沉迷于网络游戏中的不同人群在游戏和现实中的系列遭遇，其“幻像”主要是影片中所表现的场景，即虚拟的网络游戏空间。就这个意义来说，网络游戏生成的虚拟场景是一种相对于现实生活的虚拟“幻像”，而非凭空生出的“幻象”。因此，当属正确使用。

与此类同，“拟象”等词也可以此区分。“拟象”为修辞格，模拟的对象，故用“象”，源于《易经》，观物拟象；而“拟像”（simulacrum）为传媒图像景观特有的产物。汉语中原无“拟像”一词，主要与图像时代的背景有关，尤其在博德里亚等人的社会理论中“拟像”是非常重要的核心概念，实际上是将传媒社会看作一种图式的把握方式。与此相似的情况还有对“物象”的使用。物象原是对《易》象起源的说明，但是“观物取象”的认识过程启发了后世对文学、艺术创作规律法则的探索。物象就成为文学艺术中事物的形象和气象。如元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》称李白“予观其壮浪纵恣，摆去拘束，摹写物象，及乐府歌诗，诚亦差肩于子美矣”。在画论中，绘画作品中所描绘的自然客观事物的形体状貌。五代后梁荆浩《笔法记》云：“画者，画也。度物象而取其真。”这都用到了对象、气象的引申。而传播学中有一个“舆论崇拜物像”的术语，指具有代表崇高意义的各种实物、塑像或由名人、历史事件命名的公园、街道……人造物像按少数人的意志推行意见，使对舆论物像的崇拜由原始古朴的自发行为过渡到有意识的施加方式。[①] 医学眼科中的物像计（英文：eiconometer），是用于记录物体影像的工具。使用上易混淆的还有中医及堪舆学术语“脉象”。“脉象”在中医药学名词审定委员会审定的《中医药学名词》（科学出版社，2005）中，释义为“医生手指所感受到的脉搏跳动的形象”；在《汉语同韵大词典》的解释为“中医指脉搏所表现的

---

① 刘建明主编：《宣传舆论学大辞典》，北京：经济日报出版社，1993 年版，第 353 页。

快慢、强弱、深浅等情况”；而《中国方术大辞典》释曰“堪舆家所称‘四象’之一”，指穴场中心圆晕微微起脊之象。上述三个工具书的释义都清楚地表明，无论在中医还是堪舆术语中，“脉象”都落脚为一种情况或一个形象，属于一种对象。故可以明确判断，“脉象”是确切的用法，而简体字中“脉像”属误用。因为，脉搏的情况和风水的情况不是一种因像似于某物而生成的符号，其自身即是自然界客观对象。

3.“相”是因他者审视而生成的解释项

再看“相”的用法——假象为何是“象”而真相就成了“相”？头像为何是“像”而“面相”又是“相”？

从造字法来看，“相”为会意字。甲骨文写为“”，金文写法相似，小篆后，相的写法基本未有大的改变。也可以理解为原初的理据性仍然在汉字中有所保留。东汉许慎《说文解字》：“相，审视也。从目，从木。”这里，引入了他者的“审视”，故又释曰：“按目接物曰相。”这样，问题就不再是符号再现体与对象之间的二元关系，而是以他者的眼光对“样子、外貌”等进行观察。可见，相的名词含义是由动作转化而来。“相”这一动作的经常性对象是“人”，故而“相”有了“容貌”的含义。由于是主观评判，其含义常常带有美丑好恶的审美结论。如飞将军李广在不得意时，扪心自问，“岂吾相不当侯邪？”——《史记·李将军列传》；焦仲卿向父母的告白，“儿已薄禄相”——《玉台新咏·古诗为焦仲卿妻作》。这些对容貌的判断均是指与某个社会化价值体系的匹配。

相对而言，“像”的使用没有这种评价性含义，仅仅呈现人们依据对象创制而成的符号物，如图像、头像、佛像。回到有关“真、假”的问题——“假象”不是人们主观希望看到的结果，而是事物呈现的某种具有欺骗作用的表象、现象，是对象的状态，因而是“象”；而“真相”则是观者希望达成的目标，侧重于“释义者”的立场，是第三方动作的发生结果，故而是“相”。同理，“面相”的“相”是“相面”所“相”（审视）的结果，而审视必有解释。因此，在符号意指三分式中，“相”就属于“解释项”。实际上，结合“相”的动词用法来看，这个过程特征就更加明确。此后，相的含义引申为“凡彼此交接，皆曰相。其交接而扶助者则为相瞽之‘相’”——《说文解字注》。瞽是瞎子，瞎子看不见东西，需要一个人帮助他看，这个帮助他看的人就是“相”，于是“相”就有了辅助、帮助之意。此后丞相、宰相、相国、相公都是由此而来，乃是帮助他人之意。

自此，在符号表意的过程中，“象”“像”“相”各自有了明确的归属，它们之间并无时间先后而只有逻辑的衔接。

象——符号对象；

像——基于像似规则生成的符号再现体及其衍生法则；

相——观看和解释的心理及文化机制。

这三者的含义也可以折射本研究的主旨，它指向一个能囊括所有符号在内的“像”的符号学系统。

二、构词法及术语生成

1. 从构词法比较“像似”与“象似”

工具书中 iconicity 的常见解释为“形象性，图像表示”。词根是名词 icon（图标；偶像；肖像，画像；圣像）。也即，对此词的翻译，似乎应当体现“图像”这个词的含义。从这个角度来说，“像似”优于“象似”。根据前面的分析，“像”在表达“相近、类同”的意思时，独立表意能力更强，也更契合“icon”一词的原义。

从与“似”的搭配构词来看，“象似”与“像似”的构成方式不同。“似”在表示“类同、接近”等含义的使用中可以与“像”互换。两者甚至可以互为解释意义。在《现代汉语词典》（第五版）中，“似”作动词，释义为“像”，例如相似、相像。[①]“像”与“似”组合，是近义并列联合而成的复合词，两个语素在地位上处于平等位置。且此类合成词有一个特征，即将词的两个语素拆开来看，仍可独立表达与原词近似的意思。如道路、头绪、攻击、生产、英明、孤独。[②]

再看“象”与“似”，意义和用法差距明显。尤其在词性方面。“象”虽有“模拟、效仿”的意思，但只作词素而不单独成词，只能与其他语素构成动宾结构的合成词，如“象形”“象声”“象征”[③]，其意思分别为模拟事物的“形状、声音以及征兆”。问题在于，当“象”与“似”连用时，由于“似”不是名词，无法与“象”构成动宾结构。“象似”与“象征”

---

① 但从字源来看，两者的本源是不同的。“像”是人对对象的模仿，是人与自然的关系；“像”是相对内在抽象的模拟和反映，而“似”更具外在一致的客观比较，后文将论及。

② 北京大学中文系、现代汉语教研室：《现代汉语》，北京：商务印书馆，2004 年版，第 197 页。

③ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室：《现代汉语词典》（第五版），北京：商务印书馆，2005 年版，第 1491 页。

“象形”等词构词并不相同，也无其他可参照案例。自严格区分“象”与“像”的用法以来，“象”本身作为动词与其他动词联合构词，只此孤例。因而，有充分理由怀疑“象似”恐是20世纪80年代简化字规范化尚未明确，“象”“像”不分时期的余留产物。

2. 从术语的翻译及其使用语境考证“象似”与“像似”

通过对“像似”一词（20世纪80年代最初译介该词的资料）的检索比对，笔者佐证了上述判断。国内语言学界对“象似”问题的研究最早来自许国璋先生的翻译，经全文查证，许国璋先生的文章中，对“象”与“像”是按照早期“像”与“象”尚未明确区分的标准使用的。其中，文中所使用的“拟象”、“中国的语言哲学，正象中国的主流哲学一样……”（第九页第二段）、“图象文字”（第九页第三段）[1] 这几处，此后汉字简化字均已明确规定用“像”。许国璋先生的文稿是1988年，恰好是在“象”“像”重新制定规范之前。而直到1990年全国科技名词委才规定了关于科技术语中“象”与“像”的用法。不仅如此，1990年规定的版本中仍有一些调整，其中有一条是：“在作形状、作名词性词素构成的复合词时用‘象’，如图象、录象、摄象等。但与这个规定不同的是，90年代中后期几种权威性语文辞书在修订或出版时都处理为图像、录像、摄像。”[2] 此后，有学者对《人民日报》文献进行了词频统计，得出的结果支持了单人旁的“像”作名词性词素构成的复合词时的使用。

虽然如此，学界由于引用与因袭的惯性并未依据新的汉字规范对该术语及时调校。如沈家煊在颇具影响力的《句法的象似性问题》（1993年）中说明，对“象似”这一术语的使用乃是跟从许国璋先生的译法[3]，而未对该词另加辨析。从沈先生对“象”与“像”的使用来看，计全文使用“象”字145次，而使用“像”字仅2次，分别是“图像”（icon）和“映像”（image）。该文中图像（象）一词共计出现4次，其他三次却是“图象”。我们无法考证这是笔误或是编辑的疏漏，但可以反映出这一时期“像”与“象”的使用尚处于缺乏规范或可以混用阶段。此后，杜文礼先生的《语言象似性探微》（1996年）情况类似，全文无一“像”字，均用

① 许国璋：《论语言符号的任意性》，载《外语教学与研究》，1988年第3期，第2~9页。

② 全国科学技术名词审定委员会、国家语言文字工作委员会《“象”与“像”在名词义上的用法有新界定——关于“象”与“像”用法研讨会会议纪要》，载《科技术语研究》2001年第4期，第13页。

③ 沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993年第1期，第2页。

“象”。其中许多在1990年术语规范中已明确规定为“像”的词，该文均统一使用“象”，如“拟象”（第一段倒数第三行等多处）、“图象”（第一段倒数第三、五行）。[①] 而后，对于“象似性”论述及定名最具代表性的应当是王寅教授，其1999年的论文《iconicity的译名与定义》[②] 以讨论学科定译的方式将这一术语固化下来。但该文与上述几篇文献一样，全文无一“像”字。

应当说，此时的用法并不算错误。正如王寅在该文中引1979年版的《现代汉语词典》中“象”有5条义项：（1）形状，样子；（2）仿效，摹拟；（3）在形象上相同或有某些共同点；（4）好象；（5）比如，以此对比2005年版的《现代汉语词典》，“象”除作为动物“象”外，仅剩下两个义项：（1）形状，样子；（2）仿效，摹拟；第3、4、6个义项已明确转归为“像”。由此可见，我国简化字规范的过程本身导致了“象”“像”不分，在当时的语言使用环境下“象似性”并非错误的用法。但随着简化汉字规范的推进，这一情况已经改变。但遗憾的是学术界因转引和因袭反而导致了术语跟进相对滞后。

至此，词义虽已辨析清楚，但如何处理此类情况仍然面临诸多困难。首先是学界自身的约定俗成。语言符号学界以“象似”为题做了大量的论述和研究工作。笔者以为，大的原则应当是，简化字规范作为一个国家通行意义的规范，其意义要重于语言学界领域对术语的特例使用。对于“iconicity”的汉语对应词的翻译显然也应当遵循这种一般使用规则。尤其在国家意义的术语规范通过会议和工具书的形式明确使用规范后[③]，“像”与“象”的义项已经在《现代汉语词典》等权威工具书进行了调整。学界有必要以此为据，调整术语的使用规范。

此外，目前使用“像似”的论文论著及公开出版物逐渐增多。这也表明，随着汉字简化规范字对“象”与“像”的整理和讨论的渐次开展，对“像”与“象”的确切区分逐渐得到学界更多的认识。我国符号学界、语言学界，有必要对该术语进行一个与时俱进的调整。不过，由于术语的使

① 杜文礼：《语言的象似性探微》，载《四川外语学院学报》，1996年第1期，第60～65页。

② 王寅：《iconicity的译名与定义》，载《中国翻译》，1999年第2期，第48页。

③ 全国科学技术名词审定委员会、国家语言文字工作委员会：《“象”与“像”在名词义上的用法有新界定———关于“象”与“像”用法研讨会会议纪要》，载《科技术语研究》，2001年第4期，第14页。

用具有一定延续性和惯性，尤其是在学术引用上，通常不宜直接更改原作者的术语使用。笔者建议，当前应当同时接受“像似”和“象似”两种用法，并逐渐推进“像似”作为新的规范用法，尤其是对整个学术界具有影响力的专业词典、理论工具书，更应当大力推进术语规范统一以起到引导、示范作用。

三、语言像似性的主要讨论

术语固然是讨论的起点，但更多的问题还在语言学领域的讨论中。毕竟，像似性问题研究的诸种场域中，讨论最多例证最充分的是语言符号学。语言中的像似性问题是全世界语言符号学界共同关注的话题之一。国内外语言学界对像似性的讨论有相近的特点和取向。

表现之一，对“像似性”的概念本身讨论尚不够精细，常常将像似性约略等同于“理据性”加以讨论。

这主要表现在语言学的主要讨论逻辑是“像似性”与“任意性”之争。如海曼的《自然句法：像似性与磨损》将像似性大致等同于理据性来加以研究。我国学者基本延续了这一探讨路径，将“像似性”作为对“任意性”的挑战[①]，或直接将两者作为对立的两端来比较“像似性”与“任意性”何者占优[②]。实际上，理据性的概念大于像似性，包括连同像似在内的任何符号与对象的关联。其中像似性（iconicity）只是由“图像”演绎而来的直观，两词本意不同。针对学界这种概念的细微差异，胡壮麟教授指出：“像似性（临摹性、拟象性、相似性）和理据性，严格地说，是两个不同的概念。前者是能指与所指之间存在自然相似的关系，尽管索绪尔把能指具体为‘音响形象’更多一些；后者旨在说明能指与所指之所以构成符号关系、能表示意义是有理可据的，是可以论证的。”[③] 他据此认为，“按照索绪尔的上述各种补充，他似乎想说明任意性不完全等于理据性，或者说，任意性可以容忍一定的理据性”[④]。实际上，胡壮麟先生的这个理解，指出了语言学界论争的概念的错位。要进一步合理化论证，势

---

① 王寅：《中国语言象似性研究论文精选》，长沙：湖南人民出版社，2009 年版，前言。

② 王寅：《象似性辩证说优于任意性支配说》，载《外语与外语教学》，2003 年第 5 期，第 3 页。

③ 胡壮麟：《对语言像似性和任意性之争的反思》，载《北京大学学报》（哲学社会科学版），2009 年第 3 期，第 95～102 页。

④ 胡壮麟：《对语言像似性和任意性之争的反思》，载《北京大学学报》（哲学社会科学版），2009 年第 3 期，第 95～102 页。

必要进一步澄清概念。

上一章已经区分了像似性与理据性的概念。此处针对语言学领域的讨论，需要再次提及。理据性是任意性的对立面，而像似性则是理据性之一。在皮尔斯的符号三类中，icon（像似符）指向对象的特性是“因为与之相似”[①]。这种特性，就相应地被称为“像似性”（iconicity）。但语言学界的讨论主要是以“像似性”来作为反对索绪尔任意性原则的例证。这就在逻辑上置换了概念，将像似性作为语言透明性的唯一表现甚至与之等同。索绪尔提出语言符号的普遍的任意性原则，他说将要建立的符号学“是以符号任意性为基础的全体系统”。他将任意性规定为符号的“第一原则”，并认为这一原则是不可论证的。这个原则作为语言符号学的经典定律已经延续了近百年。实际上，索绪尔只是将任意性的对立面设定为“有某种自然联系的”符号。例如他曾认为“象征”是有自然联系的，因而不能归入符号之列，即便将来更一般意义上的符号学建立，考虑将哑剧这类以自然符号为基础的对象归入符号一列，其基础仍然是任意性。

皮尔斯与索绪尔是符号学的不同起点，两位巨匠并未有过直接交流，但由于他们提出的概念具有某种对应，因而常常产生跨越时空的对话。学界常将皮尔斯“像似性”作为索绪尔“任意性”的对立面。例如查尔斯·霍克特（Charles Hockett）在《论语言的起源》（1960）一文中列举了人类信息传递的特征 16 条，其中一条就是“任意性”，并把它解释为“非像似性”（non-iconicity）。因此，语言的像似性和任意性成了一组彼此对立的范畴，在语言学界看来，“像似性本身它是指语言符号的能指和所指之间的自然联系。这种自然联系使得两者的结合是可以通过论证得出的，因此是有理可据的（motivated）”[②]。

我国语言学界对像似性概念缺乏深度考察的另一种表现是对“像似”本身的抽象概念缺乏考察，而将像似的例证集中于“形象像似”和“图表像似”。

语言学界最初对语言中像似问题的例证主要集中于“拟声词”。这在索绪尔的例证中已经非常清楚。索绪尔认为这种直观的拟声现象是偶发而非系统的。以皮尔斯对像似程度的划分而言，这种直观的拟声应当属于形

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931—1958. Vol. 3. p. 362.

② 沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993 年第 1 期，第 2 页。

象像似（imaginal iconicity）。不过，在语言符号中除了拟声词几乎不存在这种“形象像似”（imaginal iconicity）的情况。因此，语言学界所论述的例证，不得不将像似性的讨论拓展到结构像似领域。例如，词形上的像似属于结构性像似，这种结构性像似，不仅在词形方面，此后的研究还拓展到语法结构方面的像似。费舍尔（Olga Fischer）认为这种语法结构方面的像似是一种“图表像似”，其根据是语法作为一种结构与意义具有同型对应特征①。在句法结构方面的像似研究方面较为突出的还有海曼。

许国璋将 iconicity 翻译为“象似性”，但并未在该文中定义“像似”。沈家煊的观点倾向于将语言中的像似性视为一种“认知结构性”，他指出“语言结构的象似性就是概念结构直接映照人的概念结构，而不仅仅是一般的体现概念结构”②。严辰松的定义也是“结构性”的，他认为，“临摹性指的是语言结构从某种程度上反映了人们所经验的世界结构”③。王寅先生的观点比较有代表性，他将语言符号的像似性定义为：“语言在音、形或结构上与其所指之间存在映照性相似的现象。”④ 这个定义规定了像似的对象，但对像似本身的意涵则落脚于“映照性相似”这个较为模糊的说法。什么是“映照性相似”？从王寅教授的论述来看，他吸纳了沈家煊的观点并作了一定拓展，在《论语言符号象似性》一文中从语音、词形、结构三个方面对像似性进行了扩充和总结，并进一步界定了“距离像似、数量象似性、顺序象似性、标记象似”⑤。可以看到，这些像似均为结构性像似的具体方式。可以说，语言学界的主要工作此后基本沿着上述几个方向在做寻找“形象像似”和“结构像似”例证的工作。

实际上，从纯理论上看，语言学界已经认识到像似范围边界不止于此。成就较为突出的是乌尔曼（Stephen Ullmann），他归纳了语言中的语音理据、词形理据和语义理据。其中，语音理据主要是拟声词，亦即所谓

---

① Fischer, Olgar, in (ed). 2010. Jac Conradie at al, *Signergy*, Amsterdam: Benjamins, pp. 279～298.

② 沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993 年第 1 期，第 2～8 页。

③ 严辰松：《语言临摹性概说》，载《外国语言学》，1997 年第 3 期，第 21 页。

④ 王寅：《论语言符号象似性》，载《外语与外语教学》，1999 年第 5 期，第 4 页。

⑤ “距离像似（语符距离象似概念距离）、数量象似性（语言单位的数量与所表示概念的量和复杂程度成正比象似，与可测度成反比象似）、顺序象似性（思维的顺序与语言单位排列的顺序象似）、标记象似（标记特征象似额外意义，标记性从无到有象似认知的自然程序）。”王寅：《论语言符号象似性：对索绪尔任意说的挑战与补充》，北京：新华出版社，1999 年版，第 86～182 页。

的语音像似；词形理据主要是词形的结构性像似；而语义理据较为宽泛，包括比喻修辞。[①] 沈家煊也指出，像似性的范围可以很宽，并且彼此之间只有渐进的强弱而没有绝对的边界。其中，图像（image）、图表（diagram）、规约符（symbol）的像似程度是连续而依次递减的关系。[②] 这种观点实际上与皮尔斯对像似性程度的界定非常接近，可以分别对应皮尔斯所说的形象（imaginal）像似、图表（diagrammic）像似和比喻（metaphorical）像似。虽然沈家煊已经注意到了像似的宽泛边界，但他并未进一步探讨"隐喻像似"问题，他的像似性例证也主要集中于句法结构关系这种"图表像似"。我国语言学界对隐喻像似的探讨总体较少，原因之一是隐喻如果被纳入语言像似的讨论中，就会超越具体的语言学问题而进入更广泛的语篇修辞、叙述问题，这就要求视角从"语料研究"转换为更广泛的文学性研究。

小结：语言像似的多层次性与综合性

就"语言像似"材料归类这一点来说，我国语言学界的研究仍有待完善。由于过多受到西方语言学影响，国内研究较为强调语音、词法以及语法结构，而忽略了汉字作为世界上使用人数最多的一种语言，其对原初视觉理据性仍然有所保留。西方语言学界对这一点的忽略显然是其语言环境所致。

我国学者已就汉字的理据性问题做了大量的理据性考察。文字作为人类文明进入一定阶段的标志，理应作为语言像似性的重要考察对象。就学科结构来看，文字学也是语言学的重要构成。因此，汉字的视觉性研究需要更充分地归入到语言的像似性研究之中来考量。实际上，汉字符号比目前学界论证的"使用理据"更接近"初度理据"，或者至少在部分汉字中仍然保持着比较明显的例证连贯性。

基于这种考虑，我们可以在"材料考据"的意义上对语言的像似性增加一个重要内容，从具体到抽象的程度对语言中的像似进行归纳。

最直观的"形象像似"应包括语音像似（拟声词）和视觉像似（汉字以及仍保留视觉理据的文字）。语言的视觉像似问题在语言学界的讨论近

---

① Ullmann, Stephen. 1972 (1962). *Semantics*, Oxford: Blackwell, p. 81.

② 沈家煊：《句法的象似性问题》，载《外语教学与研究》，1993 年第 1 期，第 2～8 页。此处原文为"象似度大小依次为：映像（image，如照片）＞拟像（diagram，如图画）＞符号（symbol）。这是个连续的、渐变的等级，其间界限很难划清楚"。因术语与目前习惯用语有所出入而在引用时有所调整，特此说明。

年来呈现逐渐兴起的趋势。

图表像似：造字、词法、句法、词形等结构性像似（顺序、数量、距离均属此类）。

比喻像似：语言修辞、象征性及一切非显性的像似语言成分。

可以说，语言本身所具有的“象”及其“像似性”关系是多样的，集中于“图表式”的结构像似是当今研究的一个优势也是疏漏像似关系全域的一个原因。拟声词因太过具象直观，而被认为缺乏足够例证价值，而比喻又涉及语言学的外延拓展。好在语言符号学自身也在发生推进更多元的研究，索绪尔对这一点作出了卓越的预见。他认为，语言也不过是一种“特殊的符号系统”，而他设想有一门研究社会生活中符号生命的科学，它将构成社会心理学的一部分，因而也是普通心理学的一部分，我们叫它符号学（semiolgie，来自希腊语 semieon“符号”）。语言不过是这门一般科学的一部分。[①]

语言学以自身为中心，向外枝蔓出诸多衍生门类，从口语到文字，从手写到印刷，从日常交流到审美，从结绳记事到深邃的哲思，及至所谓人文科学的任何一个旁支，无一不是因语言这一人类文明的火种渐次形成燎原之势。近年来所谓的“广义语言学”的概念，既是语言这一特殊重要的符号系统对整个人类文化乃至历史文明的折射，也是当前学科综合发展趋势的呈现。从某种意义上说，文学或符号学在学科属类上并不归属于语言学，但不可不承认人类文化以语言这一特殊符号系统为基点延伸出了文化领域诸多符号类型和学科。因此，它们往往与语言学有千丝万缕的联系，并且正如索绪尔所说，它们的研究成果可能适用于语言符号本身。

从符号学本位的角度看，在突破语言学的技术性分析层面后，符号学进入了“文学”。文学的定义几无例外地设定为“一种语言艺术形式”。两者的密切关系是毋庸置疑的，只不过文学因其艺术旨归而衍生了另一个庞大的理论体系。在像似性这个问题上，一旦进入到文学、艺术问题中，其关注点就必然越出语言学现有的一般研究范畴。

---

① 费迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999 年版，第 38 页。

第二节　普天同文

柏拉图《理想国》中，克拉提鲁斯与赫尔墨涅斯之争的焦点是语言是否具有“透明”的问题。如果就程度来说，像似性是语言中具有透明度的形态。透明的语言的一个好处是不存在交流障碍。然而我们所知的事实又是，不透明的语言日益发达。语言的不透明使得学习一门语言需要花更长时间。不仅如此，不同语言之间的隔膜还造成了文明分化和诸多纷争。

假如没有语言的分化，是否沟通也会少很多隔膜？以此为预想，人类从未停止创造一种完美符号以弥补由语言鸿沟造成的文化分裂以及语言本身的沟通屏障。在各种方案的世界语未遂后，情况发生了变化。传媒技术导致世界信息内爆为地球村，读图成为这个时代的标志。图像语言成为这个后语言中心时代交流的更重要的符号中介。一种自然的联想是，它会否成为实现普天同文的完美符号之途径？本节通过分析图像符号的基础——像似性——来讨论有关完美符号的价值与局限。得出的结论是，连同图像在内的任何一种符号语言都无法对现有自然语言构成替代性关系，它们只是高度符号化的当代文明中涌现的又一组符号系统，不是凌驾于语言之上的“元语言”，而“普天同文”已经以多样的形式实现。

一、符号演化

符号学家将人类区别于其他动物的特有符号能力界定为“规约”能力。以索绪尔为代表的语言符号家认为这种规约是人类符号世界最本质的力量。索绪尔之后近百年的符号学研究表明，理据性正在成为一种不可或缺的符号基本要素，且并不屈居于任意性之下。在具体的使用语境下，符号更不是随意规约的，每一个场合所使用的符号都有合适程度之分、好坏之分。例如，人们常常认为某些符号更简洁、更有效率，并因此更具传播力。也即，任意性在逻辑上成为一种总体上的系统预设，而理据性是社会使用中的一套基于传播和表意效率的法则，两者共同制约符号的表意。在皮尔斯的符号理论体系中，他整体性地引入了符号理据性要素，提出了完美符号的构想。

皮尔斯将依据符号再现体（representumn）指向对象（object）的不同方式将符号分为三类：像似符（icon）、指示符（index）、规约符

(symbol)。皮尔斯认为，三种形式的符号“尽可能均匀地混合是完美的符号”(Peirce，1931—1958：448)。皮尔斯的完美符号观点可理解为任意单一形态的符号均存在缺憾。结合社会文化的现实情况，可这样解读：

(1) 过度像似的符号：像似度过高的符号与对象缺乏释义的“距离”，会妨碍释义的自由程度。艾柯反对“镜像”，正是由于这种极端的像似符号虽然仍有释义空间，但其解释的自由度却受到限制。在大众文化兴起的背景下，许多文化批评家批判当代艺术追求清晰度和感官刺激，就是对符号的“能指化”的倾向，缺乏释义的空间。

(2) 过度指示的符号：此类符号意图定点过短，常常拒绝意义的分叉，倾向于单一化解读，其极端形式是信号。因此，对于信号是否作为符号也存在诸多争论。从符号表意结构上说，完全拒绝分叉的指示符会导致无限衍义的失败，最终使人们失去对艺术形象的自由“想象”，进而失去文化的多元性。其结果是，一千个读者在明晰的对象指称前，将自身想象力退缩为银幕上的那个哈姆雷特。

(3) 过度任意武断的符号：任何一种符号若摒弃使用理据和历史惯性，往往不利于经验性认知和掌握。索绪尔曾注意到，法律适合用天平来象征，而不是其他任意的符号。这表明，符号的关联不是全然武断的，而必须存有历史理据。

这三种符号在不同历史阶段的使用是有所偏倚的。卡西尔在《符号形式的哲学》中将人类文化演化视为符号类型不断转变的过程。这一过程包括三个阶段：第一，以像似与复制关系为主的图像符号阶段；第二，由因果关系主导的抽象逻辑符号阶段；第三，纯粹意义的独立符号生产阶段。第一阶段对应像似符（icon)，第二阶段对应指示符（index)，第三阶段对应规约符（symbol)。从卡西尔对人类文明进程的纵向划分可以看到，童年期的人类文明是透明性符号主导的，随着人类文明向高级阶段发展，符号在使用中累计理据，初度透明程度逐渐降低，使用理据逐渐增强，原初理据性逐渐让位于“使用理据性”。

二、语言乌托邦

语言的分化并不仅仅存在于古老的巴别塔寓言中，更是人类文明分化和诸多纷争的原因。如巴基斯坦建国后的语言冲突，卢旺达种族屠杀背后的语言分界。不过，人类从未停止弥补由语言鸿沟造成的文化分裂。翻译恐怕是一种最简单的办法，但迻译过程总是一种隔膜和再创作过程，因为

语言背后的文化语境差异是无法翻译的。建立一种无须翻译的共通世界语言更具诱惑力——这就是所谓“普天同文”的理想。

实现这个理想即消除文字分化，消除通用语言的潜在不平等，最终消除文字发展中的社会文化规约——文化个性差异消除得越彻底，越接近一种普天同文的理想。文化个性的消除有两种策略：一种是从文化本身着手，另一种是从文字符号着手。前一种策略在历史上有诸多案例可循，如秦灭六国统一文字就是普天同文的一次国家政权的强制性统一。其成功地消除了文化差异，但代价是用一种自然语言完成对其他语言的统治。这种统一却是强制性和压迫性的，其不对等的暴力性和强权理念已经不适用于现代文明。除了武力统一，文化强权也会出现类似的结果：欧洲教会使用拉丁语，社会主义阵营一度试图让俄语成为区别于资本主义阵营的共同语。它们多是意识形态作用下的产物，并且往往只令一种既有现成语言占据所谓的统治地位而获得超语言的地位。

武力统一和意识形态的同化是最直接有效的方式，因为它统一的不仅是语言，还有语言赖以存在的文化语境。现代文明所追求的普天同文转而诉诸一种非现存语言。在理想主义者看来，实现真正的平等应当有一种文化中立的新语言。早期的著名尝试如英国人文主义者托马斯·摩尔（Thomas More）。他在创造“乌托邦”这一理想国时，一并创造了“乌托邦语”。他甚至以乌托邦语创作了文学作品和音乐。从技术角度看，他的乌托邦语并未成为一种全新的语言，而是借用拉丁语和希伯来文的 22 个字母系统来实现一种看上去不同的字母（图 1)。摩尔并未真正对语言进行深入内部的研究，因此，这种乌托邦语言也成为一种语言乌托邦的纯粹象征，只是一种虚拟语言。

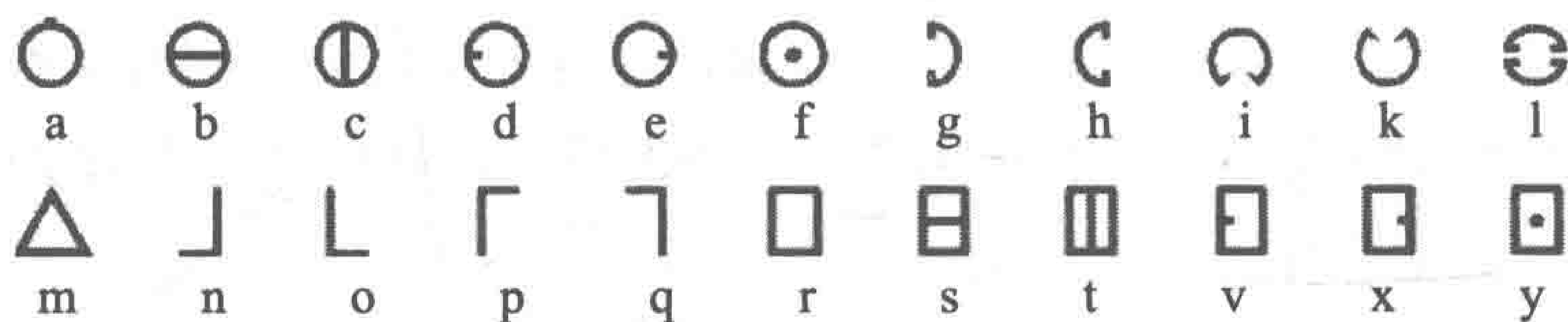


图 2—1　乌托邦字母表

由于字母数量有限，因此，创造一种虚拟语言并不困难。它们常常出现在各种虚构作品中，如 20 世纪 80 年代日本著名漫画《超时空要塞》中创造了一种名为“Zentlardy”的外星文字。其中的字母和数字就是与英文和阿拉伯数字一一对应的关系（图 2—2)。

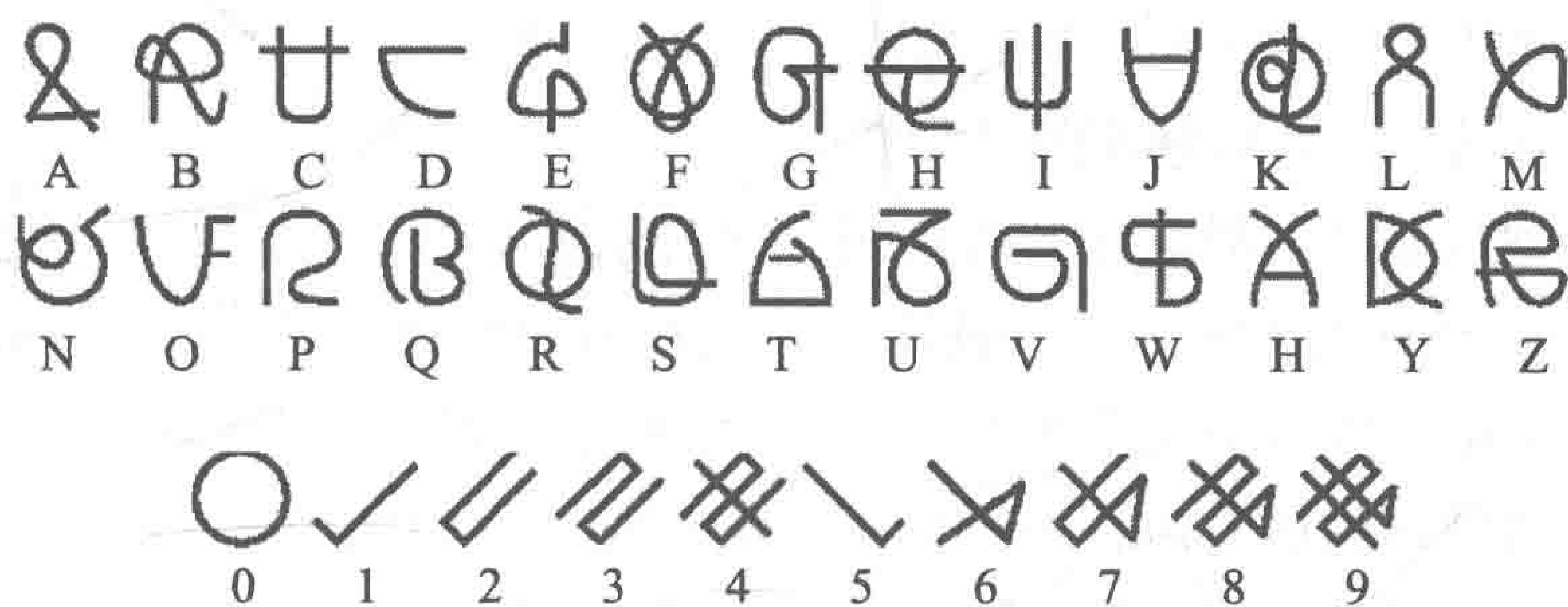


图 2-2　超时空要塞中的外星文字——Zentlardy

更复杂一些的虚拟语言不仅要求有字母符号，还应当有成体系的语法规则。例如著名的古英语教授 J. R. R. 托尔金在他的《魔戒》中创造的精灵语、霍比特语、昆雅语等多种语言。其中数种语言虚构得非常完善，几乎到了可以完整交流的程度，一些托尔金迷甚至用这些语言来写作。不过，终究而言，出现在这些文学作品中的语言仍然是一种虚拟语言。

与这些文学作品中的虚拟语言不同，人们还试图创造以实际使用为目标的通用语言，如沃拉普克语、伊多语及诺维亚语。至今仍有一定影响力的是已延续百年的“世界语”。创立者柴门霍夫（Zazarz Ludwik Zamenhof）以一个理想主义者的情怀创造了一种消除彼此隔膜的“平等”语言。一百年过去了，世界语作为一种群体行为艺术是成功的，但在实践上，它无疑没能取代当前实际上的世界语——英语。即便就语言本身来看，柴门霍夫的世界语也并非绝对的“世界化”，他创立的世界语基础是“印欧语系”。这种“世界的普通话”实际上仍然是“西方的普通话”。时至今日，世界语成了名副其实的“少数民族”语言。从这个意义上来说，世界语是失败的。

不过，世界语的失败倒未必完全是因为它以西方自然语言为基础而偏离文化中立。创造世界语的过程中仍然需要通过政治或其他手段来实现，而非完全依靠这种交流工具自身之无障碍。如果没有政治力量推动这种语言的应用，这些人工语言自然就无法抗衡自然语言的丰富表现力。因而，它在总体策略上是有缺陷的。此后创立的逻辑语（lojban，又译作理语）更强调文化的中立。它以谓词逻辑为建构基础，消除了语法上的文化倾向；在词汇来源方面，为了尽量做到文化中立，选用了世界上使用人数最多的六种语言，其中汉语约占 34%，印地语约占 20%，英语约占 16%，西班牙语约占 12%，俄语约占 9%，阿拉伯语约占 9%。即便如此，逻辑语也并未成为一种普罗大众的通用语，而成为少数人的语言实验游戏。或

许这种失败恰恰是因为，它们标准化但缺乏自然语言的“文化语境”，因而只能成为某种特殊场所的“标准语言”。

创建过多种虚拟语言的古英语教授托尔金对国际辅助语言持悲观态度，早在1956年他就断言，连同世界语在内的各种人工语言（沃拉普克语、世界语、伊多语及诺维亚语等）注定是枯萎死亡的语言，并且是远比现在不被使用的远古语言更彻底死亡的语言，因为这些语言没有神话故事。“没有神话故事”即是没有一种像自然语言那样在使用中形成的文化规约。正如赵毅衡先生所说：“文化者，文而化之；文明者，文而明之；文坛者，文而谈之——哪能离得开一个‘文’字?”[①] 的确，一种没有文化的文字是没有血肉的骨架。

在符号表意的三分式过程中，人工语言缺乏符号释义的文化过程，而偏重指向对象（object）的映射过程。这就好比一套“密码”或“信号”，它并不直接生成文化意义，只有转化成文化大背景下的自然语言之后，它才产生丰富的意义。因此，人工语言不仅不是“超语言的”，反而是“次语言”的。这也就不难解释当下的现实——英语成了毋庸置疑的世界语。无论人们如何反抗所谓的“英语帝国主义”，全世界的人们仍然疯狂地学习英语，而如何更快速地学习英语也总是书店卖得最好的一类图书。

相对自然语言的不确定性而言，人工语言的优点是它们最适合成为没有歧义的标准代码。这种优点令人工语言能够得到标准化的确切解读。如果我们采用“广义语言”的概念，将其视为一套共同采用的沟通符号、表达方式与处理规则，就会发现，人类已经创造了许多跨越文化规约的“共同语言”。例如：数学语言可以精确地实现建模和运算；化学公式可以得到理论上完美的物质生成结果；电脑编程采用的C语言或Java语言，可以精确无误地传递信息，并实现零误差解码。不仅在科学领域，人文、艺术领域也是如此，如音乐记谱符号可以在全世界任何地方实现理论上无差别的再现。同样，根据曼瑟尔表色系统建立的色彩模型也能实现无误差的色彩还原。这些精确的语言有一个共同特点，即无论它们应用于何种领域，就其本质而言，是一种科学语言——一种代码式的编码和一一对应式的解码。从某种意义上说，它们都是全球通用语言。

显然，这些精确编码的科学语言与我们前面所说的“语言乌托邦”有

---

① 赵毅衡：《意不尽言：文学的形式—文化论》，南京：南京大学出版社，2009年版，第185页。

本质的差别。即我们虽然希望建立一种人工语言，但并不满足于其作为简单的沟通代码，而是希望它进入人们的日常生活，并成为文化的一部分。这是可能的吗？要回答这个问题，须回到自然语言的分化，以理解语言本身为何发生分化以及其是否可能回归统一。

三、语言分化

卡西尔的人类文明符号使用分期的论点在语言上有突出的表现。文字符号的早期起源几乎都与图像有关，都是有理据性的。随着时间推移理据性变得不可追溯。以现代语言为基础的符号学家将符号指向对象的关联过程视为“任意武断”的，并将“任意武断性”作为根本法则。“任意武断性”概括了符号意指的自由关系，是一个共时系统的确切真理，但它的缺陷是不能概括符号的过程性演变。图像与文字并非一开始就是两套截然不同的符号系统，中国上古符号“河图洛书”之“图”与“书”意义相同。中国书画艺术史的著名论题“书画同源”也以河图洛书为最早依据。实际上，古埃及文字、苏美尔文字、玛雅文字等早期人类文字的起源都是基于像似性的，也即它们都是理据性明确的像似符号，只是在发展中因书写效率或其他原因，逐渐发生了演变。其后，西方世界的象形文字为拼音字母所取代；汉字符号在发展过程中也逐渐发展出复杂的“六书”造字法，而象形只是其中之一。这似乎给人一种直观的印象——人类文字系统越成熟，其像似性越弱。正如赵毅衡先生指出，“中文实际上沿着皮尔斯的符号三分法，从像似符，演变成指示符，再演变成规约符”[①]。若此逻辑成立的话，西方字母文字只是更早地完成了这个演变。这并非说，早期的文字是“非规约”的。实际上，“到具体使用时，全部词汇都必须是规约符”[②]。

需要指出，不仅在使用时，即便在造字过程中，所有的文字符号也必须是规约符，否则造字的沟通目标就无法实现。不同文明的象形文字并不相同，这种不同是由各自生活环境或文化环境的差异所造成的。例如，“女”在中国的甲骨文中是一个下跪的形象“”，而在埃及文字中则强调其长发等的侧面形象特征“”，美索不达米亚的闪米特语则用女性下腹三角和生殖器构成的形状来生成像似的文字符号“▽”。这种差异已经显

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011 年版，第 89 页。

② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011 年版，第 89 页。

现出文化背景的不同规约。丁尔苏据此认为“像似性与理据性是并行不悖的”[1]。实际上，这种“并行不悖”在图像符号上体现得更加明确。在皮尔斯的符号三分类中，图像符号与像似符是同义语，但它并不否认图像作为规约符的属性。换言之，作为像似符的古文字并不因此而削减其规约符的根本属性。简单同意理据性与任意性的并行不悖，并不能表明图像文字是一种更易于普遍认知的文字，内在结构才是两者的根本差异。

文字与图像符号都承认规约性这一符号学的社会心理基础，并且他们都包括像似、指示、规约三种特性。图像符号与文字符号的分流在于，图像符号以像似性为特性，而文字符号则是“指示性偏向”的。这里的“指示性偏向”并非说文字必然都是单纯的“指示符”，而是在广义上说，文字符号是通过一种对象性的映射关系来指出对象或概念的。汉字六书造字法中，除了象形是一种像似关系，指事、会意、形声就是或邻接或因果逻辑而关系而形成的不同指示关系。[2] 而字母和拼音文字，同样可以视为一种广泛的指示符，因为文字的重要作用在于建构世界的秩序。其在使用时事实上与对象建立了一种“映射”关系，这种映射关系并不限于皮尔斯所列举的代词和名词。所不同的仅仅是，动词的指示关系是动作而非一个静止的固定对象，副词和形容词则指向更抽象的程度和情状描述。也即它们分别是对象指示和概念指示。

图像和文字的像似性和指示性偏向，导致了图文发展路径的巨大差异。基于像似性基础的图像符号无论怎样变化，因其无法完全脱离像似性而呈现某种宏观的时空连续性和一定程度的文化语境跨越能力。即使是出自完全不同的文化语境，其像似面依然是易于理解的。如对埃及象形文字的解读存在争议的一个焦点就在于，这些文字是完全象形还是有表音成分。如果承认象形的前提，则古埃及文字就不会那么难解读。由此，规约性导致的语言分化在“像似性”前提下是有限的，并且是易于跨越的。正如上文提到，在象形文字阶段，不同古代象形文字因各自不同文化背景而有所差异，但这种差异显然远远小于现代汉字与西方拉丁字母语言。例如，苏美尔象形文字“水”“日”的写法与中国的甲骨文就比较接近。而文字走向指示性和抽象性之后，像似性迅速湮没在文化背景和规约之中，

---

① 丁尔苏：《符号的任意性与理据性并行不悖》，《符号与传媒》第4辑，成都：四川大学出版社，2012年版，第118～131页。

② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第88页。

以致在漫长的发展过程中，造字初期的理据性微乎其微。文字语言间的疏离是社会规约作用下的结果。

由上可知，社会规约性造成的语言分化，是由于语言脱离了原初的理据性——像似，而像似符有可能在一定程度上超越社会规约性而获得相应的跨文化识别效果。这是否暗示了实现普天同文理想的必经之途？换言之，要实现普天同文的理想，是否应当回到造字之初、回到图像性符号文字？这需要从符号传播和符码类型与传播效率的技术层面上分析。

四、“完美符号”

1. 符码详尽度与传播优势

从符号的传播效率来讲，一种能为全人类通用的符号（广义语言）应当具有高效、广泛的传播效果。传播效率的获得除了前文所说的外在力量推动外，还可以从符号本身的编码入手。整个文字符号识别过程可以看作一个编码/解码的双向过程。从符号代码的传播策略来看，一种符码要获得有效的传播，应当具备低壁垒和高解码率：低壁垒指向编码过程本身简易，对传者的开放性较高，而受者的高开放性则来源于解码成功率。高开放性能提升参与度，从而实现使用群体的扩张。这就需要用两对术语来说明如何获得高效能传播。

第一对是“详制符码”（elaborated code）和“限制符码”（restricted code）。详制符码和限制符码是社会语言符号学家伯恩斯坦（Basil Bernstein）提出的术语，主要用于研究社会阶层的习得语言关系。详制符码是一种描述清晰而较少依赖交流环境的符码，它所陈述的问题较为复杂，其获得依赖系统性的教育训练，在交流中“熵”值更高，能更有效地提供信息。而限制代码则依赖会话者的共同性，其会话内容的组织不是语法逻辑，而是友情（一种交际）。用雅各布森的符号主导功能理论来看，限制性代码是倾向于交际性的，因此其交流内容会有大量冗余。对于建立一种更易于传播的广义语言而言，详制性代码的优点在于，不依赖小群体的文化共同背景，而其缺陷在于需要编码者具备高素质，能力元语言壁垒更高。限制性壁垒也并非完全没有优点，其简化特征和形成关系纽带的交际性功能也是语言不可或缺的功能。一种理想的通用语言应当能统合两者的优点，既具有较低文化背景依赖，又无须复杂的教育以获得习得经验。

另一对概念是“宽播符码”和“窄播符码”（narrowcast codes）。详制符码与限制符码由编码特性所决定，而宽播代码与窄播代码则取决于受

众结构。宽播符码对异质性受众具有普遍传播效力，而窄播符码则针对特定群体。如果说宽播代码是易于传唱的流行音乐，窄播代码则是阳春白雪的歌剧，只有少数观众能欣赏。符码的详制性/限制性与符码的宽播/窄播有一定关联，但并不是简单的对应关系。

就表意清晰性来说，详制符码有助于克服文化壁垒，形成宽播效应；但详制符码往往编码复杂，对编码者要求较高，因而又导向窄播符码。而限制符码则因其是简单诉求，对元语言能力无特殊要求而易于形成宽播效果。

2. 编码特性与符号的混合理据优势

将上述编码特性落实到建立一种完美的通用语言上，我们就需要寻找这样一种符码，其具有较低的编码解码壁垒，同时具有高清晰的表意能力。可以从皮尔斯所分的三类符号来比较何者更具优势。

首先，规约符在编码过程中接近详制符码，具有表意准确的特性，但对编码者要求较高；而解码时要求接受者参与到规约体系中，又接近限制符码。如一只狗之所以为“dog”是任意武断的。因此，解码者如果未进入英语这一符号系统，就无法实现有效解码。但规约性又提供了最准确的表意指向，否则狗如何成为狗就必须诉诸较低效率的理据性指称。

其次，指示符就是一种具有理据性的指称方式，它是指向对象但不加描述的符号类型。只是符号的指称有赖于秩序或关系的建立，可以是邻接、因果或印迹等关系。指示符对编码的要求低于规约符。仍以一只狗为例，雪地上的爪印足够让猎人循迹而找到自己的猎犬。在这个过程当中，猎人无须参与社会性文化规约，他自身的习得经验和对“狗”这个事物某种特性的理解令他获得这个指示符的解码能力，而这种能力是动物甚至生物都具备的一种信号捕捉和解码能力。应当说，指示符是一种实现通用语言的良好选择，且具有较高的编码效率。

再次，像似符的理据性比指示符更为直观，因而对编码和解码者的教育、文化背景要求最低，也通常是最能跨越文化界限的符号类型。从一个线描的卡通狗到一张狗的高清照片，不同文化背景的人都能较为容易地实现有效解码。不过，像似符的问题在于编码效率较低，信息冗余度较高。例如，一张有狗的照片用来传递“狗”的信息显然不够经济，似乎缩减为只有“狗头”即可。那么，是否还可以缩减到只有一条狗腿或者一条狗尾？又或者仅仅用狗比较有代表性的耳部？在简化的过程当中就出现了抽象和规约。实际上我们不可能完全抛下任何一种符号，而通常是完整三种

符号性质的融合。

于是，我们发现，任一这三种符号在表意过程中均具有自身的优点。赵毅衡先生曾总结为[①]：像似性使符号表意生动直观，指示性使对象集合井然有序，规约性让符号表意准确有效。结论是，设若理论上存在一种较为理想的通用语言，那么这种通用语言的表意符号类型应当是三种符号特性的混合，而且应当取得一定程度的均衡。这就契合了皮尔斯的完美符号原则，他认为上述三种关系“尽可能均匀混合”可以构成最完美的符号。我们很难确切地论证怎样是绝对均衡的，但可以确定的是，兼有三种特征的符号在表意的通用性与效率上能够取得较好的效果，最有可能成为一种“普天同文”的理想语言。

3. 语言通用的困难与发展方向

就自然语言尤其是拼音字母语言来看，其最大问题莫过于规约性过强而两种理据性符号处于弱势地位。按照上述原则，建构一种理想语言就需要回归理据性。直观的办法是“部分地”回到文字发展的原初——图与文尚未分化的阶段。那时的文字尚处于任意武断性较弱而理据性较强的阶段，具有较高程度的指示性和像似性。例如埃及象形文字比甲骨文或苏美尔文字具有更高的像似度，而在圣书体基础上发展起来的僧侣体文字就因表音文字的增加无法再完全象形，识别难度也随之增加。其与中国的甲骨文的差异化程度就逐渐增加。反之，可以推论：文化发展过程中规约性消除得越彻底，文字符号的识别程度就越高。

之所以说部分地回到，是因为必须保留规约性这一根本特性。完全依赖更高程度的像似并不能直接带来更高程度的解码效率。从直观印象来看，埃及象形文字的像似程度高于中国的甲骨文也高于苏美尔文字，但其确切意义却不见得比甲骨文容易解释。这是由于这种文字在传承过程中出现了断代，其可参照的亲缘语言失传。存在同样情况的还有苏美尔古代象形文字。即便是最具有象形特征的文字，在解读时也会出现严重的误读。庞德（Ezra Pound）曾根据汉字中已经不再具有实际使用意义的像似性发明了“会意文字法”。他认为，汉字相对于西方字母多多少少保留了造字法留下的像似理据性痕迹。但从其解读结果来看，无疑是一种误读。规约性是难以摆脱的符号本性。

由上，文字的图形化策略，优势和劣势都相当明显。一方面，图像化

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第87页。

语言仍是一种特别有效的路径，因其具有像似性、非逻辑性、开放性、自然性而接近一种自然语言。不过，消除所有文化规约，回到图像本身的抽象概念表意效率并不高。云南仍在使用的“东巴文”是一种易于解读的原始象形文字。但从实践来看，其能表达的抽象概念复杂程度与现代语言是不可相提并论的。存在同样情况的还有至今仍活着的图画文字——同样被列为文化遗产的云南“坡芽歌书”。可见，回到图形文字并不是真正地消除文化规约，而是借助图像、指示等符号指示方式来丰富和加强抽象文字语言的形象化、生动化。

社会公共视觉符号就是这样一种通用语言。图像语言与文字语言不同，从某种意义上说，图像语言因其理据性而从未发生类似于文字语言的根本性剧变，因而具有连贯性。原始部族的图腾符号与今天的企业标识在本质和使用上都极其相似；最原始的指路牌所用的指示符号与今天奥运场馆中的指向箭头也不会有天壤之别；结绳记事与今天的二进制代码虽无直接继承，却依然是同一种结构原理。可见，混有理据性的符号信息往往更能够跨越时间、空间和文化的冲击。

迄今最为典型的一套通用视觉语言是“国际文字图像教育系统”（ISOTYPE，全称“International System of Typographic Picture Education”），发表于1925年，发起者为奥图·纽拉特（Otto Neurath）。在他的发起下，整个维也纳团队为这个系统做出了里程碑式的重大贡献，虽然第二次世界大战使得该团队四散流离，但到20世纪70年代，该系统的设计档案都得以在英国雷丁大学（University of Reading）字体设计与平面沟通系保存，为当前的公共图像符号（pictogram）和信息图形（infographics）的设计奠定了基础。该系统的思路是将图形作为某种标准化的通用语言以实现公共化的沟通。最初的目的是教育性质的。但在实际应用当中，该系统主导了公共图标设计，提供了公共事物、交通通讯、公共场所等统一化图形设计的底本。见图2-3：



图2-3

今天我们看到的地铁、公交、飞机等诸多公共指示标识系统都可以视

为该系统的直接或间接的演变（图）。艺术家徐冰出版的《地书》是他基于“普天同文”理想追求的一个艺术实践。《地书》是艺术家通过搜集整理一套公共“标识语言”写成的艺术符号文本。看上去，几乎任何人都能通过他的图像符号理解其中的意思。不过，不难看出，这套语言对于表达复杂的抽象概念仍然有较大局限，其所依赖的并不是完全的像似或指示，而是人们在公共领域中已经使用的通用标志，这可以看作 ISOTYPE 系统在“类语言叙述”方面的尝试。在不否定其艺术价值的前提下，可以发现，这种尝试实际上是对图像符号的“扬短避长”。因为图像符号的表意不是线性的逻辑结构，而是总体性的模式识别。这种缺陷不是创制者的能力范围能解决的，而是根源于图像符号这种“完美符号”本身的固有缺陷。

最近，有学者尝试通过机器语言和图形语言结合的方式创制新的“完美语言”。可以断言，这个了不起的工作依然会面临这样的基本局面：图像符号文字无法替代自然语言本身。任何一种所谓的“完美”符号均有自身缺陷，或者说每个符号都是相对完美的。一种通用语言既不可能是对原始象形文字的简单回归，也无法是现代图像符号语言对自然语言的直接替代。它只能是现有广义语言符号家族中的又一员，并成为人类表意系统——文化本身的不可或缺的成分。只有作为表意全体的抽象“文化”本身才是完美的。

小结：语言范畴转型——混合语

从传播角度上说，一种对现有语言的绝对替代性方案是不可能存在的。它必然陷入通用（be in common use）与使用（actual use）的悖论。前文所提及的所有人工语言，其创制的根本原则，是创造一套类似密码的通用性符码，因而其必然是“共时性”的系统，以实现通用和易于掌握的目标；而我们所使用的自然语言则是一套历时性的开放动态系统。众所周知的大英百科全书已经停止了纸质版本出版而改为网络出版，因为网络时代，词汇量的涌现太快。语言符号是一个典型的复杂系统，而复杂系统是无法通过归纳、约简的方式加以概括的。也即，所有人工语言所努力的方向，都走向一个根本性的悖反。自然语言在使用中复杂化，意义越来越为其当下使用所决定，并不断生成新的表意词汇；人工语言则对现有自然语言实行“去复杂化”，进而成为托尔金所说的那种“枯死的语言”。

实际上，这就涉及我们如何界定今天的语言以及如何看待“普天同文”的政治学意义和文化学意义。就技术策略来看，我们早已实现普天同

文，并正在以更丰富的形式实现之。实现方式之一就是被视为“普天同文”语言理想的对立面的英语。反对的理由通常为，它是一种基于西方文明的自然语言。实际上，现代英语发展到今天，是吸收了350多种语言及词汇逐渐形成的。今天，中国已成为英语的第一使用大国。英国语言学家安德森（Clive Anderson）指出，英语实际上已经与原初的那个政治性国家概念关系相当疏远，甚至这种语言可以停止被称为“英语”，今天如果要给这种语言一个新的名称，或许这一新的名称会来自中文。以此来看，英语岂不是一种文化中立的大同语言？

“通用”与“使用”的矛盾还带出普天同文理想的另一个悖论——“标准化”与“文化化”。标准化语言应当是去文化的，而现实中一门语言的发展又是文化语境当中的涌现。我们只能通过文化的博弈来实现文化的保存、反抗。而标准化的人工语言，并不带来文化平等和政治平等。将语言乌托邦作为政治乌托邦实现途径的思路一开始就错了。如果从去文化的技术标准化来看，普天同文理想已经实现了。二进制语言不仅可以再现所有文字，还可以再现图像，对于机器阅读来说，是“外星人都可看懂的文字”。近年来兴起的“二维码”也是一种通用语言。输入的文字可迅速转成二维码，而手持通讯终端设备可以随时加以识别——机器语言是跨系统跨文化的。就文化与人类广义交流语言的符码类型来看，大致划分为三个大类：

科技指示符码——科学语言（数学语言、音乐、化学、物理、逻辑语、曼瑟尔表色系统、音标系统）与机器语言（C语言、Java、二进制、二维码）；

文化规约符码——自然语言（图像、自然语言、网络生成符号、艺术创作语言）；

混合理据符码——传播语言（公共标识系统、手语、旗语、各种指示符号、图像混合语言、图像化音乐记谱语言）；

这三种符码实现全球通用的路径各不相同。科技符码是相对纯粹的指示符，其倾向于指向对象的指代，拒绝文化阐释；其实现全球通用的方式是直接进行世界规约，它本身没有明显的文化差异，没有地域或文化属性。文化规约符码来源最为混杂，是不同文化和亚文化群体中不断涌现的交流符号，其全球化的方式是通过文化博弈和自我保存抗战来进行的。而混合理据符码介于两者之间，是一种皮尔斯所说的完美符号，能在公共领域获得最有效的识别。由于它混合了像似性、指示性和文化规约性，它既

不会像文化规约符那样“任意武断”，也不会像科技符码那样全球彻底一致。因此，我们可以看到，伦敦奥运会与北京奥运会的比赛项目图标设计，既有文化背景的差异，也有相似和指示的清晰连贯的理据而易于识别。

本章小结：不可化约的符号

人类语言系统在符码化的方向上正在全面突破，其路径是多种科技语言的聚合。这些语言之间会形成专业化隔膜，这是人类社会分工的进一步深化的必然结果，一套医学术语对于一个物理学专家来说，可能像外星文字那样难解。而身处地球村的人类文化生活中的自然语言不仅不会趋向一个简单的标准化，反而会日趋个性化、复杂化，并在使用中成为不稳定的多元混杂语（图形语言、多文化语言、计算机语言、亚文化圈的小众语言……），而产生这一结果是由于，生活本身不可被简单规约。

第三章　文学语象

上一章提到人类始终在追求一种普遍可沟通性，但最终却没有走向“普天同文”。除了技术和现实的原因外，还可以从符号本身对“意义”的制造冲动来解释。当然，这可能是一个有待论证的命题，即当符号与符号之间不具有同质性时，它们之间会产生一种释义和表意的冲动。这里的释义冲动发出者并不是无生命的符号本身，而是使用和制造符号的生物体——人。这类似于修辞学上的比喻。原本相近的事物用作修辞比喻缺乏新奇性。距离远的事物之间，一旦产生某种联系则变得妙趣横生，会点燃许多新的意义火花。不同性质的符号释义冲动也是如此，一幅绝美的画作会让人产生为其配一首诗的表达冲动，而不是另作一幅画来解释这幅画的美。这种冲动在我们日常生活中无处不在：我们习惯用音乐来描述建筑，用空中巴士来形容飞机，而用陆地巡洋舰来比喻越野汽车。这种张力即是释义冲动的“符号力比多”。

麦克卢汉从媒介形式的角度注意到了这种异质性，他曾指出，一种媒介的内容是另一种媒介，一部小说是一部电视剧的内容，但它们之间绝不是一种等价的翻译，它们之间是完全独立的。这里我们可以从符号学的角度来看待，这种异质符号的独立性乃是来自符号自身的特质——图像性的符号与文字、语言之间充满了这种表意与释义的“力比多”。

第一节　语中有象

本来语言和文学学科指向不同，但基于一种形式分析来说，两者可被视为一个学科连续体，并无泾渭分明的严格边界。因而语言与文学对“像似”问题的讨论既有共通之处又有所区别。如前所说，关于语言学中的像似问题讨论，主要着力于一种外在的“形似”，即所谓“形象像似”和图

表式的结构像似。并非说，语言学中没有涉及语义与隐喻的问题。实际上，1992 年 8 月，第十五届“语言学家国际会议”（在加拿大拉瓦勒大学召开）就有“隐喻与象似性”讨论专题，其中提交的七篇相关论文，后来刊于《语用学杂志》1994 年第 22 卷第 1 期“隐喻与象似性”专号。而是说，语言学自身的讨论有其固有自限，这种自限导致了对问题的探讨始终拘泥于单一层次的探讨。显然，国际学界在推进像似性的讨论时感受到了这种限制，从国际学界对像似性讨论的论题可以看到讨论从语言领域逐渐向文字领域的拓展趋势。20 世纪 80 年代兴起之初主要集中于结构性图表性的“句法象似性研究”（1983 年，第一届研讨会主题）；到 1992 年的第二届，论题调整为“语言像似性研究”，这就将像似性的研究对象扩展到整个语言学领域；而 1997 年于苏黎世召开的第三届像似性专题会议，则将主题确定为“语言与文学中的像似性”，语言学家与文学家共同组成了会议讨论，对像似性问题展开了跨学科研究。

实际上，此后连纯文学的像似性研究都无法涵盖像似性研究问题，有关像似的研究广涉“视觉”“图像”“音乐”，并远远超出语言学的范畴，广义语言学不仅扩宽到以语言为工具的艺术形式——文学，更扩展为当下日常生活的任何表意文本。不过，此时所谓的广义语言这一称谓只是一种隐喻，其有一个更贴切的名称——文化符号学。文学是其中特别重要的环节，是语言学自我外化的一个重要阶段。这个阶段语言学中的像似问题由外在的扩展音、形、句、篇的“结构性像似”真正蜕变为抽象的“语象”问题。

语象的问题可追溯到古希腊的口语修辞传统——“ekphrasis”。它的希腊文原意是“说出、充分描述”（看到的场景）。其词根 phrazein 即是“表明、告知或说明”之意，ek 是表强调的前缀。ekphrasis 在希腊原文中口语化特征显著。因此，ekphrasis 用来指称那些以语辞来实现的各类栩栩如生的描述。[①] ekphrasis 的修辞技巧是对视觉事物的口语再现能力。最初的修辞学更注重辩论与演说，是演讲学或辩论学的分支。因此“ekphrasis”成为古典修辞学习“入门”（progymnasmata）的重要训练内容。作为口语技巧，它强调并力图追求将听者转换为“观者”——这种观者的感受就是“词中之象”。在古典意义上，ekphrasis 的这种修辞传统可

① Michael Kellyed., *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol4. Oxfoxd University Press, 1998, V. 1, p. 86.

称为“语辞赋象”，一方面兼顾其古老修辞学术语之本意“通过语言说出，充分表达”；同时还能传达 ekphrasis 生动再现的意涵，即所谓“赋象”。词中之“象”是一种相对文字、句法的形象化再现。

赋象的修辞传统与现代文学批评的“语象”概念并无直接的继承关系，只能说它们所讨论的问题具有相通之处。现代文学讨论文学中的“形象”对应英文中的 image 一词。由于 image 一词与中文的“形象”一词均多义而易于误解，包括情境、象征、人物、描述、比喻等诸多用法，再加上心理上的“形象”意涵，这些不同情况在交错使用中几乎乱成一团。故该词在文学批评中多受指责，燕卜荪等文学理论家甚至坚持抵制该词。[①] 本研究恰恰要通过梳理来厘清“象”的不同层次与含义，当然不回避该词。但在具体的问题时，必须界定清楚该词用何种义项。

新批评一派采用了 icon 一词来专门指代文学作品中的语言实施生成的“形象”。维姆赛特称之为“verbal icon”，并以此为题探讨了诗歌文学中的“语词之象”。在该书的前言中，他专门介绍了该术语。icon 是符号学用来表示言语符号在某种程度上与其所指称的对象相似或共享某些属性。该词更常用的意义是视觉图像尤其是宗教符号。“语言形象”（the verbal image）最充分地实现了其言语能力，它不仅是一幅鲜明的画面（在“图像”这一术语的常用现代意义中），也包含了隐喻和象征中的现实这一维度的释义，因此，本书的题名为 *The Verbal Icon*。[②] 根据该书的主要内容，维姆赛特强调的是“文本的独立性”，因此他所谓的“语象”也可以理解为文本之中的形象，而非作者、读者的主观“心象”。

赵毅衡先生在《新批评：一种更独特的形式主义文论》一书中专门讨论了该术语的翻译问题。他指出：“根据新批评派的工作范围，他们所注重的是具词的象，而不是具象的词，是 verbal icon，而非 iconic words。……因此，我们大致可以确定‘语象’一词与新批评一派所谈的 image 的意义比较能相应。”[③] 童庆炳教授接受了这种界定并将文学语言区分为三个层面：语音层面、语法层面、语象层面，还将语象界定为“语言

① 赵毅衡：《新批评：一种更独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社，1986 年版，第 133 页。

② W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University Press of Kentucky, 1954, Preface.

③ 赵毅衡：《新批评：一种更独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社，1986 年版，第 135～136 页。

级的形象，具词的形象，包括描述的、比喻的、象征的三种类型”[①]。在现代文学批评界，语象处于一个非常重要的位置。维姆赛特曾宣称，一首诗应该成为一种语象，这一观点不仅代表了一种文学批评思潮，甚至被看作20世纪前期艺术世界在总体上的本体论诉求。

雷奈·韦勒克（René Wellek）和奥斯丁（Austin Warren）在其《文学理论》（*Theory of Literature*）中，从具体到抽象、从微观到宏观对语象做了四个层次的分级，即言语之象、比喻之象、象征之象和神话中的“象”。我们可以从“像似”的对象和本体关系来考察这四个层级的象之生成机制。一方面，弄清楚究竟何者像似于何者；同时，弄清楚其属于哪一种类型的像似。

一、描述性语象

刘若愚将“言语之象”称为描述性语象，是指不带有比喻或象征意义的简单陈述，但这种陈述具有鲜明的感官印象。赵毅衡先生认为，所谓物质诗[②]（physical poetry）就是这种语象的典型例证，不过物质诗就是诗歌中的“意象派”，只不过这一名称未得以广泛适用。他们的诗是感觉主义的，避免出现无助于表现的词。其要求鲜明、准确、含蓄和高度凝练的“意象”（实际上就是本文所说的“语象”）生动、形象地展现事物——它反对发表议论及感叹。在庞德看来，意象派诗歌的特点是，拒绝这些“意象”作为装饰物，或浮华的象征，“意象本身就是语言”[③]。因此，意象派诗歌中的这种“象”是非比喻性质的，它正是“语象”且是语象中的基本类型——描述性语象。

意象派诗歌运动在中国古诗中找到了共鸣。赵毅衡先生指出，意象派诗歌从中国古典诗歌中得到了三种启示，分别为“全意象”“脱节”和“意象叠加”[④]。“全意象”是在整首诗中“无处不意象”，画面感充盈其间。这就势必要求，对非“意象”的成分加以缩减，包括各种修饰成分和连接成分。这就造成了赵毅衡先生所说的第二种技巧——“脱节”。“脱

---

① 童庆炳：《文学理论要略》，北京：人民文学出版社，1995年版，第168页。

② 物质诗，是兰色姆对诗的分类之一种，另外两种是柏拉图诗、玄学诗。Ransom，1938，p. 125. 转自赵毅衡：《新批评：一种更独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社，1986年版，第59页。

③ Cleanth Brooks，*Understanding Poetry*，New York，Holt Rinehart and Winston，1976，p. 72.

④ 赵毅衡：《意象派与中国古典诗歌》，载《外国文学研究》，1979年第4期，第3～9页。

节”实际上是诗歌语言与散文语言的重要区别。尤其是中国古典诗词，其因严格的格律限制而惜字如金，意象密度非常大，而这一点正是意象派特别推崇的。赵毅衡先生认为，中国古诗这种“脱节”在翻译时应补足语法，这样才更忠实于原文，……而英文中只剩下孤立名词的诗句，终嫌不够自然。

但是，显见的是意象派追求的不是语法，而是尽量省略；追求的不是连接效果，而是意象直接并置本身。可见，第三个技巧“意象叠加”反而是为规避语法性连接的干扰而追求一种纯粹的并置。例如，研究者常常将庞德的“*In a Station of the Metro*”与马致远的小令《天净沙·秋思》相提并论。两首诗都在语言中的画面直接并置造成感知上的叠加上做到极致。这两首脍炙人口的诗篇几乎已成为意象直接叠加的表率。

In a Station of the Metro

Ezra Pound

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet，black bough.

《天净沙·秋思》

马致远

枯藤老树昏鸦，
小桥流水人家，
古道西风瘦马，
夕阳西下，
断肠人在天涯。

此类语象之间自然并置的关系，在中国古诗中并不少见，如温庭筠“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，这之间并无语法或者一种衔接关系。试比较“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，后者有一种显著的陈述关系，后一个单独的语象构成前一个的发生地理位置等。“翠柳”是黄鹂鸣叫之所，青天是白鹭游翔之境。不过，这取决于我们如何来处置语象的层级关系。若将“黄鹂鸣翠柳”作为整个语象，则与“白鹭上青天”并无一种陈述和关联，与“西岭千秋雪”以及“东吴万里船”更是如此。也即语象与语象在某些层面上的“脱节”是必需的。无论其内容是否产生直接的情境相关

性，都会因某种形式关系而产生意象“交叠”关系。新批评派固有的强调“文本”而去除主观意图的主张在这里遇到了一些理论上的困难。因为，无论是“枯藤”还是“人群中的脸”，任何一个单独的物象都无法成为“诗”，也无法得到审美。此种审美的形成，得益于两种形式张力，一种是外在的空间形式张力，另一种是语象之间受到外在形式张力压迫而出的内在“理据”。

索绪尔曾认为，语言符号有两种基本原则，一是任意性，二是线性原则。索绪尔所说的线性原则既包括语音也包括文字。他在强调“线性原则”时指出：“听觉的能指只有时间上的一条线；它的要素相继出现，构成一个链条。我们只要用文字把它们表示出来，用书写符号的空间线条代替时间上的前后相继，这个特征就马上可以看到。”[①] 实际上，只有这些线性排列的“语象”投射到“读者的感知之中”并形成“总体的意境”，才可能产生美。西风和瘦马、夕阳与断肠人、小桥和流水不是在文本上并置，而是先后出现的，如果将它们割裂，也即当阅读者摄入后一个语象而抛弃前一个语象时，这种线性的连贯就不存在了。因此，每个语象之间必然是连贯地构筑整首诗的文本，这些意象在阅读者的感知中并不是线性的，更不是“脱节”的。整首诗的意象在语象之间的前后相继的空间线性张力中实现了“叠加”和“并置”。

其次，这种并置的效果是否存有理据？也即枯藤和老树之间是否具有某种内在逻辑？是否具有关联性或理据性？如果是毫无关联的两个“物象”，是否能形成这种关系？在意象派看来，“语象”本身的并置是对修辞和各种比喻的拒绝。因此，如果这些语象中存有理据性，应当是一种纯粹的非修辞语义理据。即便存有某种理据性线索，也是非常弱的。“枯藤、老树、昏鸦”三者本身并不具有因果联系和外形的相似，而仅仅具有一种意境上的“接近性”。即只有将人们对于文学审美的习得经验纳入考虑范围之内，才能获得这种“像似”。也即枯藤与老树本身若尚存某种程度的形象像似，而昏鸦则纯粹是一种非因果的意境认知接近。后面“小桥流水人家……”的情况相同。今天当人们将马致远的这个小令存储于文学审美经验作为一种惯性之后，枯藤与昏鸦也就变得“像似起来”。这则是一种“再理据化”的情况。

---

① 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1999年版，第106页。

赵毅衡先生还讨论了“艺术中理据滑落”的现象。他认为，诗歌中的确存在不携带意义的“纯然之物”。对于是否存在理据性，他提供了两个检测法，一个是“替代”，另一个是解释。①

庞德“人群中隐现的脸”与“湿黑树枝上的花瓣”有内容上的像似或关联性吗？从这两个测试来看，虽然花瓣与脸的相似之处恐怕只存在于中国人对“人面桃花”的诗句印象中，而不存在一种必然的因果联系。但从替代的角度来看，则是可能的，因为替代之后的有关诗的效果无法完全客观评价。如人群中的“脸”可以是“眼睛”，而湿树枝可以是“黑泥地”。但必须承认，即便是这种情况，在第二个测试中，仍然可以解释一种“使用理据”或再度理据，甚至意境上的理据——人群中的脸和湿黑树枝上的花瓣，都是若隐若现的，具有某种意境上的“相通”。

再如，许多学者认为中国古诗托物起兴是无理据现象（仅有音韵关联而非语义理据）。这取决于我们如何界定理据。大量的诗歌托物起兴是有寓意的。例如“孔雀东南飞，五里一徘徊”之“五里”可以解释为，五里之亭作为过去迎宾送客的礼仪场所，在当时是最为明显的、距离最短的明确地界标志；再如“关关雎鸠，在河之洲”之“雎鸟”被解释为一种恩爱之鸟，是对夫妻关系和睦之隐喻。《毛传》曰：“关关，和声也。雎鸠，王雎也，鸟挚而有别……后妃说乐君子之德，无不和谐……”《郑笺》曰：“王雎之鸟，雌雄情意至然而有别。”《薛君韩诗章句》说：“雎鸠贞洁慎匹。”《易林·晋之同人》曰：“贞鸟雎鸠，执一无尤。”

诗歌中这种线性的语象并置之间可能抖落了因果和直接理据，但往往呈现一种认知经验上的总体和谐，如果我们将这种现象视为一种理据的话，则诗歌中虽然有时候理据性滑落到一个非常弱的关联度上，但依旧是普遍存在的。其底线是服从于一个诗歌意义场的格调、氛围。线性的语象构成还暗示了语言与图像之间具有某种相互渗透的潜在可能。意象派诗歌造成的“画面感”正是语言图像性的绝佳例证。

二、比喻与象征语象

描述、比喻、象征三种语象均为某种文学目标意境而设，但描述性语象是以“象”达“境”，并不需要经过第三者的比附关系。与描述性语象

---

① 赵毅衡：《理据滑动：文学符号学的一个基本问题》，载《文学评论》，2011年第1期，第153~158页。

不同的是比喻语象与象征语象，它们都存在两种不同目标物象的关联。这也是比喻语象与象征语象的共性。可从语象符号之间的关系来拆解其中的异同。与描述性语境分析稍有不同的是，前者分析语象之间是否有某种必然性联系，而比喻语象与象征语象则主要分析其谕旨与喻体两者之间是否像似或有其他的关联关系。

传统观念通常将比喻作为一种修辞手法强调两者的相似性，“用某些有类似点的事物来比方想要说的某一事物，以便表达得更加生动鲜明”[①]。不过，强调相似性的基础是基于“通过两类不同事物的相似点”[②]，是一种“异中之同”。新批评派则特别重视这种异质性，瑞恰慈（Ivor Armstrong Richards）称比喻是一种“语境之间的交易”，即是说，比喻必须跨越言说场景，其异质性越强，获得的效果可能越好，甚至违背逻辑规律。令人吃惊的是，如果一直追究下去，“异质性”的重要程度反而会超越“相似性”。瑞恰慈认为“当我们用突然的、惊人的方式把两个完全不同的东西放在一起时……最重要的东西是努力把这两者结合起来。正因为缺乏清晰陈述的中间环节，我们解读时必须放进关系，这就是诗的力量之主要来源”[③]。顺着这一逻辑，谕旨与喻体二“象”之间无须本有的任何“相似”——其间的相似性，是基于比喻实施者当下的某种强制性规约。

任何对象通过像似关系加以并列，都可以被赋予比喻的意义。反而在惯性认知中联系越紧密的事物之间，“比喻性”张力越弱。我们可以以“心”来作比较对象。而特别相近的事物，几乎会毁掉比喻性而变成一种常识性的陈述。如以玫瑰比月季，以白云比棉花，以牛奶比豆浆，但这样的比喻几乎毫无修辞价值可言。恐怕任何对象之间都能在元语言压力下构成比喻的释义。很难想象，在未作语境设定的情况下，比喻的对象具有某种可能限制。而本喻两造之间的异质性反倒成为必然要素。“异中之同”则是基于约定。也即像似性要素并不“客观”和“原本”地存在于比喻和修辞两者之间，而是一种纯粹的规约行为。正是在这个意义上，我们同意艾柯对莫里斯将像似界定为“分享部分性质”的批判，因为那样很容易造成某种“先在”和“客观”的错觉。

---

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室：《现代汉语词典》（第五版），北京：商务印书馆，2005年版，第71页。

② 谭学纯编：《汉语修辞格大辞典》，上海：上海辞书出版社，2010年版，第1页。

③ 转自赵毅衡：《新批评》，北京：中国社会科学出版社，1986年版，第144页。

因此，比喻这种修辞手段既不依赖既有的“形象像似”“图表像似”此类初度理据，也不一定依赖两者间既有的社会规约关联（使用理据）。它可以在使用者的文学创作过程中作即时性的规约，而理据性可以弱到近似于无。

索绪尔曾因“象征”（symbol）具有某种关联性，不符合他对符号的任意性要求而拒绝将其纳入符号范畴。而今，我们早已摒弃这种成见，象征所具有的这种关联，依然值得深究。我们知道，象征符号与西文symbol对应，这样就造成了另一混乱。赵毅衡先生专门撰文解释了这一混乱[①]，此不赘言。可以达成的共识是象征是一种特殊规约符，是一种使用理据高度累积的规约符。以数字为例，在各国数字的不同使用历史语境中，逐渐与某些意象发生了某种联系并随着时间累积而固化、强化。最初，这种联系发生于一般的符号现象，随着意义的反复累积，可能进而产生特殊的“符号崇拜”。比如，数字“七”在中国象征神圣、神秘，充满魔力。早在半坡遗址和殷墟甲骨等早期文字考古中就发现了数字“七”的记载；在中国最早的系统化符号经典《周易》中，七是天数，具有极重要的意义；而在更晚一些的宗教传说和典籍中，佛教有释迦牟尼面壁七七四十九天成正果之说，天上有“七星”，人的感情有“七情”，色彩有“七色”，音乐有“七音”，诗歌有七言、七绝、七律诗，人体有“七窍”，民间传说有牛郎织女七夕鹊桥相会。[②] 现代市场经济中，品牌命名则可以借助这种反复累积的意义实现象征化的经济价值。再如，所有的图腾都是超越一般符号的象征。从逻辑上讲，图腾也应经历由普通符号向象征的升华过程。列维-斯特劳斯认为图腾是类比思维的结果，其目的是与其他群体区分。这种区分功能最初可能极为普通，类似于路标指示性符号。但在反复的使用中，其初度理据性磨蚀之后，逐渐被神圣化、神秘化、文化化进而成为严格意义上的象征。华表即是一例，原为指示路标，经千年意义累积而成为中华民族的特殊符号——象征。

象征不仅是一种单体符号，其常常以复杂的符号链构成大规模的符号文本象征。例如天象是社会动荡或变革之象征。象征不仅是一种特殊符号，作为修辞手段与比喻关系仍然密切。赵毅衡先生认为，象征并不是一种独立的修辞格，其始发修辞机制是比喻，且是一种比喻理据性上升到一

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第201页。

② 胡易容：《品牌设计与符号资源势能理论》，载《包装工程》，2011年第16期，第17页。

定程度的结果。[1] 这个比喻理据上升是象征区别于一般比喻的特征。这种理据性的获得是因为社会规约意义不断对某些意象加以累积，而令某些符号与意象之间获得了超越一般的特殊关联——因此，象征中的理据性是一种使用理据性。前面已经论及，比喻的两造不依赖理据性。但象征并没有这种自由。例如，十字架是基督教上帝的神圣象征。如果不用十字而用普通的器物如空气，就无法构成一种象征，但是却可能构成某种语境下的比喻。例如，我们可以说"神圣的上帝就像空气，看不见摸不着，却无时不在给养着呵护他的羔羊"。这里就没有象征而只有普通的比喻。此外，象征的意象通常是权力、品质、道德等抽象概念，而不是某个器物。这是由于，社会化的抽象概念均是社会不断规约的意义累积效果。如权杖是权力的象征，天平是法律的象征，赭黄是中国皇权的象征。

最后，我们来考察象征是否必须具有某种原初"关联性"。正如索绪尔说，天平象征法律之公正就不适合以他物取代。实际上，我们只要稍加考证就知道，这种"适合性"只是某种文化群体内的规约，而非"跨文化的"的"原本的"固有联系。在西方法律文化中，正义常常被描绘为一个蒙眼的手持天平与利剑的正义女神忒弥斯。这个"平衡审判"的象征可追溯至古埃及时期的神话，在冥王奥西里斯面前，死者的心脏与代表真理的羽毛在天平上比重。在无此神话和文化背景的中国，则完全是另一套象征。据说我国古代衙门里以獬豸象征公平。《辞海》解释为，传说中的异兽名，能辨曲直，见人斗即以角触不直者，闻人争即以口咬不正者，见《异物志》(《后汉书·舆服志下》)："獬豸，神羊，能辨别曲直，楚王尝获之，故以为冠。"后亦用以指执法者。关汉卿《玉镜台》第一折：生前不惧獬豸冠，死来图画麒麟像。可见，象征的"理据性"是一种纯然的使用理据，而非固有的关联。从这个角度上说，索绪尔实在没有必要将象征排除在符号家族之外。象征与比喻均不存在固有的客观像似，而只是文化规约和意义累积的使用理据结果。相对而言，象征所需要的文化累积力量更为强大，而在比喻中，这种文化经验上的理据的必须性要显得弱很多。

第四种语象是神话，神话作为文体来说，是一个十分复杂的话题，其不仅超越语言学边界，更是一个可能超越文学边界的社会文化话语系统。

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第202页。

在现代西方文论中，神话指宏观的象征世界或是“象征系统构成的世界”[①]。以此而言，神话与“象征”就语象形式来说，并无不同，后者只是前者的集合以及宏大叙事的产物。

当然，神话的意涵相当复杂，且多有隐含意义。在巴尔特那里，神话是一种语言、一个传播体系、一种讯息、一种意义构造方式、一个话语。当然，并不是任何话语。语言变成神话需要特殊的社会文化条件。神话并非凭其讯息的内容来定义，而是以它说出的这个讯息的方式来定义的，……是通过历史而选择的一种言谈：它不可能从实务的“本质”中演化而成。[②] 巴尔特的神话语言包括两级言说系统：第一级系统是语言一对象系统，是神话建立的基础；而神话是第二级的，巴尔特称为“元语言”，元语言决定第一级表意的实际方向，是解读第一级系统的基础。神话的任务就是“要赋予某一历史意图自然的证明，并使偶然性显得永恒”。

第二节 从“语象”到“符象”

相较于不同语言的转译，异质的符号是更难以逾越的障碍。人们无法通过语言描述真实再现一段美妙的旋律，也无法通过触觉感知一幅绝妙的绘画杰作。然而人类从未停止修建一座符号的巴别塔来跨越这种屏障——“ekphrasis”就是这样一种不懈的努力。

ekphrasis 是一个难译的古典修辞学术语，它的希腊文原意是“说出、充分描述”（所看到的场景）。由于该词古老而丰富的使用语境，使得翻译往往只能体现其某方面的意涵而遮蔽其他。该词在中文里的翻译也并不统一，有译为“仿型”[③]，有译为“图说”[④]，还有译者译为“视觉再现之语

---

① 赵毅衡：《新批评：一种独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社，1986 年版，第 137 页。

② 罗兰·巴尔特：《神话：大众文化的文化诠释》，林志明译，上海：上海人民出版社，1999 年版，第 169～170 页。

③ 莫瑞·克里格：《批评旅途：六十年之后》，李自修译，北京：中国社会科学出版社，1998 年版，第 20～51 页。

④ 大卫·卡里尔：《艺术史写作原理》，吴啸雷译，北京：中国人民大学出版社，2004 年版，第 125～147 页。

言再现”[1]。范景中偏重艺术史论，译为“艺格敷词”，我国台湾学者刘纪蕙译为“读画诗”[2]。这些翻译的共同点是落脚于语言文字对画面的再现，其指向的修辞再现关系是单向度的。

从词义的涵涉来看，这一古老术语可称为“赋象”。古希腊时期的“赋象”主要是通过“语词赋象”来实现的，即主要是以语言来予读者以图像化的感知，是通过语言来生成一个具有直观联想的心理“对象”。随着图像的崛起，图像化对信息的表意和语言的呈现有了更为重要的作用，由此语词赋象的反面——以图像的方式来表达语言和其他信息，既包括非视觉信息的视觉化（visualization），也包括文字等视觉信息的图像化信息设计（graphic）。当然，跨符号再现的情况远远不止于语言对图像的单向度再现。赋象就广泛存在于各种符号的“互现”之间。正如歌德所说，音乐是流动的建筑，建筑是凝固的音乐——我们无法仅执一端而舍弃其他。这种互相再现和表意的过程既不是一种语言对图像的专利，也不是说图像化再现才是唯一形式，而是一种异质符号形态之间错综复杂的表意过程——不同的符号载体、形式以错综复杂的形式在释义和表意的冲动下表达原属其他符号载体表达的意义，而它们之间的不可替代性又导致新的意义生成，于是整个当代传媒社会的意义就发生了一种原子聚变式的爆炸式增长，这个增长并不诉诸外在空间的扩张，而是内向式的。麦克卢汉称之为意义的内爆（implosion）。此时，“赋象”就无法涵盖赋像的新意涵。接下来我们来看，古老的赋像修辞术如何成了当代媒介内爆的原点，它对于我们理解今天的媒介内爆又有何价值。

一、赋象的传统与意涵演化

纵向来看，赋象历史大致可划分为三种传统：古典时期的口语修辞传统、以书面语言为介质的文学修辞传统、美术史论叙述模式传统。当前的新发展情况，可视为第四种传统——“符象化”。

1. 从“语辞赋象”到“读画诗”

语言注定是“修辞的语言”，因为“语言本身全然是修辞艺术的产

---

① W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2006年版，第137页。

② 刘纪蕙：《故宫博物院VS超现实拼贴：台湾现代读画诗中两种文化认同之建构模式》，载《中外文学》，1996年第25卷7期，第66～96页。

物"[1]。因此，赋像的第一个传统指向亚里士多德古典修辞学时期的口语修辞技巧。这也是 ekphrasis 这一古老词汇——"说出、告知或充分地描述"——原本的含义。其词根 phrazein 即是"表明、告知或说明"之意，ek 是表示强调的前缀。赋象（ekphrasis）在希腊原文中口语化特征显著，主要指那些以语辞对事物进行栩栩如生的描述。[2] 因而，ekphrasis 最初作为一种修辞技巧是对视觉事物的口语再现能力——它强调并力图追求将"听者"转换为"观者"以达成"图像化"再现的效果。最初的修辞学更注重辩论与演说，是演讲学或辩论学的分支。因此"赋像"成为古典修辞学习——"入门"（progymnasmata）的重要科目。

在古典修辞意义上，赋象的主要手段是通过语辞来实现，是为"语辞赋象"，一方面兼顾其本意"通过语言说出，充分表达"，同时还能传达赋像的形象化再现之意涵，即所谓"赋象"。此后，随着口语文明向书面文明的进一步发展，修辞学也从注重口语论辩技巧转而针对书面语言的修饰。此时"语辞"本身已经拓宽为口语和书面文字。并且，文学与艺术中的生动再现自然而然地有了某种双向性。所谓"画为不语诗，诗是能言画"或"诗是无形画，画是有形诗"，是从画与诗各自角度说的同一件事，这一点在东西方的论述中惊人一致。[3]

赋象的书面化转变逐渐在文学领域以体制化的形式固定下来。"语辞赋象"逐渐由一种口语修辞技术发展成一种特定的文学样式。例如荷马在《伊利亚特》中对阿基里斯的盾牌所做的长篇描述被视为文学中语词赋象传统的早期代表。维吉尔的《埃涅阿斯记》、奥维德的《变形记》、但丁的《神曲》炼狱篇、莎士比亚的《鲁克丽丝受辱记》中的许多描述也都被归为 ekphrasis 的典型例证。这种典型化和固定化使得 ekphrasis 成为特定文学修辞语汇，并获得了基于文学场域的专门性意涵。台湾学者刘纪蕙将这种具有文体学意涵的 ekphrasis 译为"读画诗"，以展现诗人"阅读"视觉图像和以文字改写时所运用的文字思维。"读画诗"的译法生动而兼有口语、书面语言和视觉图像要素。不过，此译却将语词赋象的含义局限于文

---

① 弗里德里希·尼采：《古修辞学描述》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2001 年版，第 20 页。

② Michael Kelly, ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vols. Oxfoxd University Press, 1998, V. 1, p. 86.

③ 钱钟书：《中国诗与中国画》，选自钱钟书：《七缀集》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002 年版，第 1～6 页。

学之中，易令人将其狭隘地理解为一种文体。

实际上，刘纪蕙的论述已经涉及“赋象”在更广泛符号表意层面的问题。她指出：“诗人以修辞的方式呈现眼前不在场的视觉图像，表面上看来，是以顿呼法的修辞语气与眼前安静凝止的视觉图像对话，带领读者观看视觉图像各部位的细节，并且替这个沉默的物体说话；但是，在这个文字演出场景的背后，诗人实际上已将自己的论述强加于这个物体之上，并且篡改了其符号意义。”[①] 也即赋象这种修辞方式，并非一种意义的映射式翻译，而是凝聚了作者主观经验的创造和表现。这暗示了两种不同介质的符号文本之间是一种“互文性”关系，而非主客两分的单向再现。

2. “艺格敷词”的学术话语色彩

随着使用语境的丰富，赋象进一步获得了某种宏大的抽象意味，而不再指涉某一具体的修辞技术，如“摹绘”“摹状”“摹色”“通感”以及“出位之思”。这种思辨性色彩与视觉性的结合，使得古老的“语辞赋象”传统自然而然地进入了艺术理论领域。赋象之于视觉对象的生动化描述在美术史论中找到了最好的契合点。如 4 世纪的卡利斯特拉托斯（Kallistratos）对雕像的描述；6 世纪时，希腊学者索里希乌斯（Choricius of Gaza）对教堂中装饰物件的生动刻画；同时期的修辞学家希伦提亚里奥斯（Paulos Silentiarios）对索菲亚大教堂的空间与光线以及彩色大理石的赞美。这些都被后世学者冠以赋象之名。自此，古老的语辞赋象又成为视觉艺术中的重要术语——这可以称为赋象的艺术史论传统。

公元 1395 年，拜占庭的学者赫里索罗拉斯（Manuel Chrysoloras）把这种注重生动呈现的艺术史论写作方式带到意大利，成为文艺复兴时期重要艺术理论写作风格之一。这种写作风格注重对艺术形象的“生动呈现”，与沃尔夫林的“阐释式”写作构成鲜明对照。公认的典型有瓦萨利（Giorgio Vasari）以及狄德罗、波德莱尔等对沙龙画展的评论以及涉及视觉艺术的文学作品。[②] 范景中将艺术史论的这种写作方式称为“艺格敷词”[③]。这一翻译不仅兼顾音义，还具有古典的雅致与意蕴。不过该译法

---

① 刘纪蕙：《故宫博物院 VS 超现实拼贴：台湾现代读画诗中两种文化认同之建构模式》，载《中外文学》，1996 年第 25 卷 7 期，第 66～96 页。

② 葛加锋：《艺格敷词（ekphrasis）：古典修辞学术语的现代衍变》，见范景中、曹意强主编：《美术史与观念史》第 6 辑，南京：南京师范大学出版社，2007 年版，第 44 页。

③ 贡布里希：《象征的图像》，杨思梁、范景中编选，上海：上海书画出版社，1990 年版，第 80 页。

的问题与“读画诗”一样，都易使 ekphrasis 的意涵局限于特定历史语境。随着 ekphrasis 自身使用面的拓宽，“艺格敷词”的局限逐渐显现：“敷词”不再是狭义的“艺”（fine arts）——作为美术史领域的“艺”已经泛化为当代生活的多媒介文本，美术史视域内的“艺格敷词”无法统摄非艺术领域的赋象修辞问题。“图像转向”之后的图像理论反对局限于美术史论的视觉文化研究，视觉文化成为一个跨学科的研究领域。

由上，赋像发端于口语修辞的“语辞赋像”，又成为文学中的“读画诗”，继而成为艺术史论中的“艺格敷词”一派。但无论其含义如何变化，两个基本线索一直贯穿其中：一是语言本位视角，二是具象的“视觉感”作为主要追求目标。不过，这两个意涵都在当代修辞广义化运动中具备了新的意涵。一方面，随着修辞学越出语言而成为更具普遍意义的“符号修辞”，语言本位不再占据绝对统治地位。尤其是“图像转向”之后，“语辞赋象”本身无法完全呈现丰富的当代意涵。语辞的视觉化追求让位于任意符号之“生动互现”——“语象”转变为“符象”。另一方面，具象的视觉化图像化逐渐上升为抽象把握。“读图时代”的本质并非图像在数量上的几何级增长，而是海德格尔以来所寻求的那个“图像世界”——对世界的“图像化”把握方式。具象图像实际上已成为一种隐喻，且是一种极易产生歧义的隐喻。对世界的“图像化”把握并非“图片式的”（picture）具象呈现，而是一种诉诸符号间转化机制的文化心象生成。因此，具体的图“像”也必然抽象化为符号之“象”——以对接这种基于符号修辞机制的当下进展。

二、跨媒介修辞

1. 重提赋像

20 世纪大部分时间，语言修辞领域都很少探讨“赋象”问题。一个原因是“赋象”形上色彩浓厚而缺乏技术操作性。同时，修辞学已经发展出更细致的技术术语，填补了其操作性层面的空缺。以此而言，传统语言修辞范围内的研究就仅仅是古老的“语辞赋象”既有框架内的细化和修正。这种脚注式的修补工作显然缺乏足够的挑战和吸引力。可见的事实是，赋象的研究基本上来自美术史领域有关“艺格敷词”的探讨。不过，这种情况已经有所改变。修辞的广义化运动，尤其是图像修辞的兴起唤起了对这一古老术语的再探索。

修辞的广义化运动从狭义的语言对象逐渐走向广义语言，并逐渐趋向

于承认非语言修辞的重要地位。稍早，广义修辞学还仅仅涵盖语言、语体和风格问题[①]，再往后广义修辞已经“泛得面目全非”[②]。今天的修辞学已经无法回避广告、电影、电视、游戏这类多媒介文本形式。修辞学本身与符号学也开始发生某种更接近的关系。希尔（Charles A. Hill）指出，“致力于视觉分析的学者很大程度上忽视了他们的工作实际上是修辞性的，而不仅仅是文化研究的或者符号学的”[③]。可以说，修辞学不仅是符号学的主要源头之一，也是当代符号学的重要构成部分。正是由于这类非语言文本、超语言文本的大量涌现，语辞赋象发展到今天才呈现更广义的符象化面相。

以符号学家巴尔特（Roland Barthes）及其弟子杜朗（Jacques Durand）为代表。前者作于1964年的《图像修辞》以广告画面为研究对象，分析了图像的三种讯息。他注意到了图像修辞与语言具有共同的“一般特点”[④]。不过，巴尔特和杜朗依然将图像作为语言修辞的“对应物”加以研究并寻求其修辞的“一般性特点”，他们特别重视以语言象征的方式来解读图像内涵。这就导致巴尔特和杜朗均不够注重符象化过程中的跨符号表意独特机制。

巴尔特来自结构主义语言学的这种局限在此后“图像转向”的理论语境中尤为明显。符号修辞的兴起不仅扩展了修辞研究的领域，同时推动了对符号间关系的重视——赋象既不再专指艺术史论的“艺格敷词”，更不再仅仅是文学或诗歌的一种“读画诗”门类。随着符号修辞的深入发展，尤其是“图像转向”以来的范式更新，更多理论家从不同立场对这一术语进行了再定义。这些定义本身也呈现了理论的出发点。比如，将赋象定义为“对绘画或雕塑的艺术作品的诗的描述”[⑤]就体现了美术史的传统，契合“艺格敷词”之说；克里格（Murray Krieger）的定义“诗歌中语词的

---

① 郝荣斋：《广义修辞学和狭义修辞学》，载《修辞学习》，2000年第1期，第3页。

② 谭学纯：《广义修辞学》，合肥：安徽教育出版社，2001年版，第5页。

③ Charles A. Hill, Marguerite H. Helmers. *Defining Visual Rhetorics*. Routledge, 2004. p. 198.

④ 巴尔特指出，“修辞依据能指的实体而非形式发生变化。就图像修辞的物理特征限制来说是特殊的，而就其修辞格来说，具有一般性特点”。自：Barthes, Roland. Image rhetoric. Stephen Heath (eds), *Image Music Text*. Fontana Press. 1977. p. 49.

⑤ 葛加锋：《艺格敷词（ekphrasis）：古典修辞学术语的现代衍变》，见范景中、曹意强主编：《美术史与观念史》第6辑，南京：南京师范大学出版社，2007年版，第54页。

造型能力"[①] 则偏向纯粹的文学传统，具有同样倾向的还有赫弗南(James A. W. Heffernan)，他明确地视赋象为一种诗歌的类[②]；更具当代符号修辞借鉴意义的是克卢弗（Claus Cluver），他将赋象定义为“在非语词的符号系统中创作的真实或虚构的文本再现”[③]；而布鲁恩（Siglind Bruhn）则将赋象扩展至“音乐再现”领域，将主体性音乐对诗歌或绘画的模仿视为赋象的表现。[④] 这些界定和研究表明，赋象已经发展出更宽泛的当代意涵，也即无论是口语还是书面的“语辞”都不再是获得“象”这种感知方式的仅有手段，它广泛存在于异质符号形态修辞之中。至此，作为视觉形态承载物的“语辞”对视觉再现的问题就成为“异质符号”通过跨越符号的方式获得某种文本间的共通“心象”。基于此，赋像已经由“语辞赋象”完全演变为“异符类象”问题。

“异符类象”是赋象的当代意涵，它体现了现代符号修辞学对语言中心主义的反叛。它呈现的是多媒介文本的符号间性——符号之间的“对等性”和符号再现的“跨界性”。符号的对等性指以图像为代表的非语言符号逐渐获得了与语言符号等同的重要性，而不再是以语言作为“元符号”的次级文本。正如米切尔在《图像理论》中指出的，“观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督及视觉快感）可能是与阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的问题，视觉经验或‘视觉读写’不能完全用文本的模式来解释”[⑤]。

综上，“符象化”并非对前几个阶段的替代，而是对它们的抽象和总括。所谓“异符”即符号的异质性。一是指跨越不同感官渠道的异质符号，例如将小说拍摄成电影或电视剧；二是同感官渠道的跨媒介形态的异质符号，如书面文字与图画都经由视觉而获得，但两者的符号载体具有异质性。这在当前的电影、电视或网络游戏相互改编热潮中很常见。一部热

---

① Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 1.

② James Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. 3.

③ Claus Cluver, Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non—Verbal Texts In *Interart Poetics: Essays in The Interrelations of The Arts And Media*, ed., U—B Lagerroth, H. Lund And E. Heding, Amsterdam and Arlanta: Rodopi, 1997, pp. 19—33.

④ Siglind Bruhn, *A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century*, *Poetics Today*. 2001. Vol. 22, No. 3: pp. 551—605.

⑤ W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年版，第7页。

卖的电影很快会被制作成游戏，反之亦然。“类象”则是指异质符号通过感知机制对共同“心象”的唤起，而“心象”是超越符号物理形态的文化“共相”。

在符号修辞视野中，符象化的基本目标是唤起共通文化心象，其实现手段则是符号间关系的张力。米切尔曾提出，符象化有三种相互交织而令人迷恋的情形，分别是符象化过程中的——漠然（ekphrastic indifference）、希望（ekphrastic hope）与恐惧（ekphrastic fear）。这三种特质对应符号间性的三种关系机制。

2. 异质符号间的“漠然”

第一种特质“漠然”展现的是符号的独立性。它表明异质符号“不可重合”——无论多么生动的“描述”都无法实现哪怕最简单的“描画”。荀子说，人之百事，如耳目鼻口之“不可以相借官”，就是这个意思。文字描述的视觉形象，是不精确也靠不住的。曹雪芹对黛玉的外貌描述可谓生动。但即便在曹雪芹小说之中，不同人眼中的黛玉形象也是多样的。宝玉之眼所看到的这个妹妹“两弯似蹙非蹙罥烟眉，一双似喜非喜含情目，态生两靥之愁，娇袭一身之病。……病如西子胜三分”。这个描述道出了黛玉的病态和娇弱，至于美不美，从这段文字未必能下直接判断。而王熙凤看林黛玉“天下真有这样标致的人物……”则对外貌的端正作了正面评价性描述。再看呆霸王薛蟠，“一眼瞥见了林黛玉风流婉转，自己‘已酥倒在那里’”。按照呆霸王薛蟠的品位说来，林妹妹应当相当惊艳。可是林妹妹的确切样貌我们无法通过薛蟠印象的文字叙述得到答案——一千个读者自有一千个不同想象。而电视剧只需要一张剧照，便将黛玉的形态与那个叫陈晓旭的演员等同起来。若说陈晓旭还以娇弱形似取胜，此前越剧《红楼梦》中的黛玉扮演者王文娟，虽饱满丰润、眉清目朗，却依然得到众多观众的认可，成为黛玉形象的具象化的重要代言人——这则是语言文字之“生动”所无法做到的。

这种跨媒介的隔膜是显而易见的。每种类型的符号系统都是各自独立的一套“分节”系统。每种符号与其他形态的符号可以是“老死不相往来”的平行宇宙，在各自系统内可以涵盖整个世界的全域。例如，曼瑟尔表色系统是所有可见光的完美表色序列，囊括所有有关颜色的物理现象，而语言系统中的红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫无法呈现色彩系统上任何的物理事实。这是不同符号形态所无法跨越的。正如“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”这样的千古名句也无法确切再现任何一段旋律。符号所召

唤的只是既有经验，而无法再现异质的符号事实，因此，对于不具备音乐经验的读者，“大珠小珠落玉盘”不啻为一堆杂乱无章的噪音。所谓“类象”只能是一定程度上的类比、类似和类同。也即我们只能退而寻求异质符号的某种关联，这种关联可能构成我们认知经验中的某种“像似”感。需要补充的是，异质符号的“像似”也不是具体的“形象式”像似。[①] 形象像似依赖符号感知渠道的同质性。从这个意义上讲，语言对视觉图像的描述无法再现视觉图像。跨符号修辞不可能建立“形象像似”——一幅绘画可能看上去“像”一尊雕塑，却不会在直观外形上“像”一段旋律。

不过，跨渠道像似的“希望”仍是存在的，这就要借助习得经验建立的符号“映射”。

3. 跨符号再现的“希望”

异质符号不可能直接发生形象像似，却并不否定跨符号像似的机制依然存在。第二个阶段——“希望”，是指在某些瞬间符号再现几乎克服了异质性壁垒而实现完美再现。米切尔借用电影精神分析术语，称之为“缝合”（sutured）。此时，（视觉）形象和（语言）文本（或其他异质性符号）之间的分化被暂时性克服，取而代之的是一个缝合的、综合的形式，一个语言图像或形象文本。[②] 这个综合形式并不是多媒介符号文本的共同出场，而是抽象意义上共同“心象”的映射，是指语言与图像或其他异质符号实现殊途同归。这种殊途同归是由于我们通过某一“符象”所唤起的“心象”本身并不限定于单一知觉，而是我们所有社会化习得经验之总和。于是，语言所无法再现的视觉（或其他感知渠道）细节也可能由我们的习得经验加以补偿。

这种习得经验，常常造成“通感”（或称“移觉”）的效果。在符号修辞手段中，通感常被视为跨越渠道的像似符。上文已论及，跨渠道的再现不能直接建立“形象像似”。说一段音乐是黑色的，并不是一个外形质地上的“形象像似”，而是一种经过心理转换过程的结果。钱锺书发现，文学修辞中的通感常常是“日常生活里表达这种经验的习惯语言”[③]。其原

---

① 皮尔斯依据抽象程度，提出的三级分别为形象像似（imaginal iconicity）、图表像似（diagrammic iconicity）、隐喻像似（metaphorical iconicity）。Charles Sanders Peirce，1931—1958. *Collected Papers*，Cambridge Mass：Harvard University Press. Vol. 3. pp. 362.

② W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006 年版，第 140～141 页。

③ 钱锺书：《通感》，选自钱锺书：《七缀集》，北京：生活·读书·新知三联书店，2003 年版，第 38 页。

因是，不同渠道的符号就其客观的自我“呈现”没有任何的像似，而习得经验造成了一种认知的“映射”关系。“红”色之所以通向“辣”的味觉效果，是因为在生活经验中，辣的东西通常是红色，而这类似于巴甫洛夫的狗对铃声的反应。就此而言，通感并不是一种深邃的文化释义，而只是“信号式”反应。作为通感生理基础的初级阶段，映射甚至是非文化的，它只是文化释义的感知基础。

在符号表意过程中，这种指称明确的信号关系是一种映射。密码的破解与还原，数学语言能完美地再现几何图形，二进制符码可转译为图像信息，都需要借助这种意指关系确切的指代。在皮尔斯的符号意指三分式中，它是再现体和对象的关系。因此，映射的范畴对应符号传播过程的信号层面，而非文化性“意义阐释”关系。

4. 跨媒介修辞的“恐惧”

异质符号文本一旦发生“缝合”，就立即转入米切尔所说的“恐惧”阶段。在米切尔看来，正是在可能与不可能、希望与漠然之间，令人对符象化心生“迷恋”。异质符号的距离一旦消失（比如一首美妙的诗“替代”一幅伟大的画），则“整个游戏都毁了”[①]。从逻辑上讲，这种恐惧是多余的——人们并不会因为对“东家之子”的精彩描述而稍减视觉亲身性的热情，更不会因为阅读了莱辛《拉奥孔》的精彩演绎而认为去梵蒂冈美术馆一睹真容毫无意义。但是，对符象化完美实现的“恐惧”又是必要的。因为，这种恐惧避免将异质符号的映射视为一种封闭的对应或替代性关系。替代只能是不完整的，对应则是多对多的。这就导向一个开放的释义关系，任何一个符号都可以成为另一符号的再现体。这种多元化的演绎最终趋近于一个无限大的释义之网，其构成未出场的“抽象文化主体”。任一单次符号表意都从属于这个文化主体。因而，符号文本之间就不得不是“间性”关系，而非“主”与“客”的关系。具体而言，无论是口语符号、视觉图像符号、音乐符号还是触觉符号，都是这个抽象文化主体的构成部分，它们之间是平等的再现关系。例如，一首诗可以是一幅画的符号衍义（或者反之），而这首诗又被一部电影短片用来表现，这部电影短片再次引发了一个装置艺术的实践……如此以至无穷，这个动态过程都隶属并终将无限趋近于“抽象文化主体”本身。在这个过程中，时间上的先后并不决

① W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年版，第141页。

定何者具有优先地位，它们的关系是平等的、互文性的，整个衍义过程是一个开放性释义过程。而抽象文化主体也不是一个封闭的过程，其不断地因具体的符号意义之创造而自我演化。

无限衍义的关系说明，跨符号像似机制是文化体系中的隐喻关系。这个隐喻关系是以某个文化全域为背景的共通文化“心象”。此处，“心”不再是个体的人的生理感知结果，而是以这个文化全域为基础的个体表征。

由此，符象化的实现并不取决于“形象像似”的程度，而在于获得特定文化场域的共识。曹雪芹笔下有关黛玉的文字文本从未变化，但公众认可的黛玉形象却一直在变化。这种变化不是文字的黛玉转变为视觉的黛玉的失败，而是在语境发展变化过程中，文化“心象”的与时俱进——其选择标准和呈现的“符象”也必然改变。因此，越剧演员王文娟作为黛玉是那个文化时代的心象投射，而陈晓旭或者新版的黛玉形象则是另外一种投射。由此，不同读者心中的黛玉在相对确定的文化圈中，是可以找到一个较为稳定的形象叠合部分的。这种一致的文化认同恰恰是符象化的目标——共通“心象”的唤起；反过来，一千个读者心目中的一千个黛玉构成了这个文化共同体中的一个“文化抽象体黛玉”。也即个体的心象与文化形象是一个互相构筑的关系。这很像 2012 年伦敦奥运会主火炬的结构，两百多个花瓣共同构成的主火炬象征全世界的参与国，但并不是任何一个花瓣火炬构成了主火炬，主火炬既“是”又“不是”某个花瓣火炬。

小结：传媒时代“赋象”的理论意义

综观符象化的历史演化，赋象具体的修辞技术操作性逐渐被抽空，其形上意涵在使用中却愈见丰富：从口语的“对图像的说出”发展为一种文学修辞体格——读画诗；而“艺格敷词”传统又召唤出并不在场的艺术对象，同时令这一术语更具形上色彩；“图像转向”之后的修辞学对符象化的探讨不再限于文字语言或图像的具体修辞，而是一种符号间性的表征。因此，对赋象的中文翻译，不应以一种译名遮蔽其丰富的意涵发展——在古典修辞意义上赋像是“语辞赋象”，在艺术史论中它是“艺格敷词”，在文学场域中它是“读画诗”；基于当前广义修辞的发展态势，其必然转化为“符象化”的总体概括。图像化，已然不再是视觉这一生理官能对其他渠道的模仿与转移，而是世界把握方式之文化抽象符号。换言之，“符象化”已然不是赋象在技术层面上的对译，而是力图展现这一古老修辞学术语对当代多媒介文本的启示——一种基于广义符号修辞运动的创新性诠释与演绎。

在今天的传媒时代中，跨越符号形态再现正在成为一种更广义的“符象化”行为——既包括语言对视觉对象的“图像化”再现，也包括跨媒介符号修辞中普遍存在的异质符号相互再现——异符类象。“异符”指符号介质、渠道不同，而“类象”是唤起的共通“心象”。“异符类象”是赋像在当今传媒时代的内涵演绎。“符象化”过程，是不同的符号载体、形式以错综复杂的形式在释义和表意的冲动下表达原属其他符号载体表达的意义，而它们之间的不可替代性又导致新的意义生成，于是整个当代传媒社会的意义就发生了一种原子聚变式的爆炸式增长，这个增长并不诉诸外在空间的扩张，而是内向式的。麦克卢汉称之为意义的内爆(implosion)——社会进入电力时代扩张方式的转变。机械时代固有的外向爆炸扩展方式是身体在空间范围内的延伸，而内爆则是神经中枢借助媒介的延伸。他指出，“内向爆炸令空间和各种功能融合，在机械文明时代专门化、分割肢解的中心重新被组合成一个有机整体……这是一个地球村的新世界”①。他力图通过内爆造成的结果表明，媒介技术对文化样式乃至社会文明具有决定性影响。波德里亚延伸了“内爆”的社会学意义，认为人类只有通过现代媒介手段，才能获得对现代世界进行“感知”的极大丰富性。这样，在虚拟世界与现实世界之间，便产生了意义的“内爆”。

第三节　跨媒介与图像叙述

在经典叙述学框架中，叙述是一种以文学尤其是小说为典型题材为预设体裁的理论研究，此后各种题材和形式的叙述都以此为基础展开。例如对图像叙述的研究通常套用一个类语言的表述。这种研究方式某种程度上是以牺牲“图像性”为代价的。当前，叙述学已转向一种囊括各种媒介叙述样式的“符号叙述学”。不仅叙述的媒介形态获得了巨大的扩展，叙述的体裁也从虚构性文本扩展到了法律、新闻、历史等事实性叙述领域。对于这些跨媒介形态视域下的叙述形式，叙述学理论自身正在扩容。这一轮扩容中的两个关键的点，一是对事实叙述的理论建构，二是以图像为代表的非线性语言形态的叙述。本节以“图像叙述”为典型样本，通过检视最

---

①　马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2001年版，第131页。

简叙述来理解当代叙述理论的边界，使其适应当代跨媒介文本现状。需要特别指出的是，这种超越文学体裁的符号叙述并非标新立异，而是回到叙述作为人类经验组织形式这一根本的范畴上。并且，在这个范畴上的叙述理论，对当代传媒文化景观遍在的各种文本叙述具有重大的建构性意义和指导价值。

一、叙述学扩容

1. 叙述转向

叙述不单单为文学而生，它只是借助文学或语言这种典型的文本载体实现了学科的孵化。叙述本身作为一种与人类诞生同样久远的表意行为，是人类经验的特有组织方式。因此，叙述转向的必然性不过是叙述本意的自然回归。托多罗夫（Tzvetan Todorov）提出“叙述学”（narratology）的学科术语为此类研究提供了最适合的栖身之所，故而它能迅速吸纳诸多文学研究的重要力量，短短十几年时间发展为一门体系相对完善的学科。叙述学迅速发展的另一原因是经典叙述学自身条理分明而合规律，仿佛欧几里得式的推导，步步为营而带出整个局面。然而，叙述学并未止步于此。20 世纪 90 年代以来，叙述学的发展带出了一个双重结果：一是叙述学自身的后经典化，赫尔曼（David Herman）所说的“走出文学叙事……是显示后经典叙事学如何从周边的其他研究领域汲取养分”[①]，只说出了其中的一方面；另一方面且影响更深远的结果是社会科学中各种非虚构性学科的叙述学转向。这两个结果又在交互之中推动了彼此的纵深发展。赵毅衡先生将这若干学科发生的“叙述转向”归纳为三层意思：“一是把人的叙述作为研究对象；二是用叙述分析来研究对象；三是用叙述来呈现并解释研究的发现。”[②] 这一系列的叙述转向又转而推动叙述学进行自我调适，以成为一门更具普适性的广义叙述学。

正如托多罗夫提出叙述学的学科术语一样，“广义叙述学”的提出也是一个水到渠成的过程。格雷马斯（A. G. Greimas）与库尔泰（J. Courtes）在 20 世纪 70 年代构想了叙述的一般语法的学问；叙述学家米克·巴尔（Mieke Bal）分辨了文学叙述学与非文学叙述学；利奥塔

---

① 戴卫·赫尔曼：《新叙事学》，北京：北京大学出版社，2002 年版，第 18 页。

② 赵毅衡：《叙述转向之后：广义叙述学的可能性与必要性》，载《江西社会科学》，2008 年第 9 期，第 31～41 页。

(Jean-Francois Lyotard）认为，人类的知识构成除了科学的知识就是叙述的知识。经典叙述理论之后出现的多种理论发展，可统归为“后经典叙述学”，它们的共同特征是将叙述学从一种“文学研究”推进为一种“文化研究”。这种泛化的叙述研究在文体、媒介等多个方面出现了不同于经典叙述学的新局面。赵毅衡先生指出，这种旨在探索所有叙述样式一般规律的广义叙述学就是“符号叙述学”，并认为符号叙述学是符号学的一个较为独立的分支。这种符号叙述的理论范式与许多领域原有观点发生碰撞后激荡出新的火花，但也引起巨大争议。

从学科逻辑范畴来看，符号叙述学所基于的“一般性”叙述符号素材包容了任何可以用于叙述的文本样式。这种扩容带出的问题不仅仅是在原有理论框架下，对新体裁、新媒介以及新符号样态等的收纳和适用，还涉及范畴以及理论框架自身在新的学术语境下发生的重心转移。叙述学早期的结构主义语言学基础让位于后结构主义，叙述转向曾经从属的语言学则颇有让位于图像转向的趋势。

自从后现代理论家把主体打破为碎裂的片段，虚无成为这个时代的特色。打破结构的自我解放意识是进步的，但这种虚无同时使得主体无所依凭。赵毅衡先生认为，“叙述转向后，自我回归叙述的中心。可见叙述给了那个曾经迷失的自我以立足的一个暂时支点。叙述为我们重构了通向外在经验的渠道。这个‘后门进来’的自我，至少比完全没有着落的破碎主体令人有一些依持”[①]。然而，这个转向之后的叙述学对主体的重构显然是回到原初那个已被打破的结构之处。这个重新构筑的主体所面对的世界已然发生了诸多变化，其中“图像转向”正是其中特别重要的变化之一。“图像转向”在一些理论家看来，甚至是“后现代主义转向”的同义语，它是新的“世界把握方式”。同时，它也是“符号叙述学”所必须面对的课题——在这个新的背景下，我们特别需要重新审视，基于语言或文学传统建构起来的叙述理论是否依然有效以及在何种程度上有效，以“图像”为典型的非语言符号叙述样式对叙述边界将造成何种冲击。

2. 图像叙述的认知局限

经典叙述学视野下，对图像的叙述功能分析是以语言叙述为基础的理论转译。语言被视为一种时间性的展开，而静态图像却被视为空间性的存

① 赵毅衡：《叙述转向之后：广义叙述学的可能性与必要性》，载《江西社会科学》，2008年9期，第31～41页。

在，因而图像叙述本身始终处于文学文本的边缘。叙述性图像往往被局限于那些由多个画面组接或有多个具象的场景的图像，如敦煌壁画或是欧洲古典主义宗教画。静态图像在叙述方面常被视为叙述功能不足。这种不足似乎只能通过图像的流动才得到稍许弥补。因此电影自然而然地成了图像展开叙述的重要样式，电影叙述学也因此获得了长足的发展。

电影艺术与叙述理论地结合在20世纪90年代形成了几种典型："（1）以麦茨为代表的电影句法和段落研究；（2）沃伦（Warren Buckland）、艾柯集中于影像的编码研究，实际上更接近符号学一般理论的编码机制研究；（3）与精神分析相关的电影叙事修辞研究，又被称为第二电影符号学；（4）米特里（Jean Mitry）、波德维尔的电影叙述美学。"[①] 电影影像的叙述性研究依赖于以蒙太奇为典型的画面组接关系及其构成的段落"语法"。这是电影影像在结构上与语言文字具有的共通历时性色彩。出现的一个悖论是，电影叙述学的优先发展态势恰恰表明了理论界对图像自身叙述能力的否定。电影艺术的叙述是由图像（后来还包括声音这种最接近原始叙述的媒介）的流动造成的"时间向度"，而单帧图像通常被认为"表现力"不足。电影理论家米特里认为，影像不是约定俗成的语言（约定俗成和抽象化的符号产物），影像不仅不像词汇那样是'自在'的符号，而且也不是任何事物的符号。单独的影像可以展示事物，但并不表示任何其他意义。只有通过与其有关的事实整体，影像才能具有特定的意义和'表意能力'。它由此获得独特意义，而反过来又会赋予整体以新的意义[②]。

这里涉及两个问题，一是包括影像在内的图像的符号性。本书第一章已经论述，图像并不因"透明性"而失去其符号性。二是图像（作为一种符号）的叙述功能。根据米特里的上述观点，在由一组一组镜头画面构成的电影中，单独的一帧画面缺乏叙述所要求的意义向度，因而只是无独立意义的个体要素而非一组叙述性符号链。这一观点得到许多图像学家的赞同。约翰·萨考夫斯基（John Szarkwski）指出，"摄影图像本身是无法叙事的，……在决定性瞬间发生的事情是一个视觉的而非戏剧性的高潮，它不产生故事，而是一幅照片"[③]。摄影家李元认为："照片是按下快门一

---

① 李显杰：《电影叙述学：理论与实践》，北京：中国电影出版社，2000年版。

② 让·米特里：《影像美学的心理学》，崔君衍译，南京：江苏文艺出版社，2012年，第66页。

③ 约翰·萨考夫斯基：《摄影师的眼睛》，选自顾铮编译：《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2003年版，第99页。

刹那间的纪录，从正面来讲，它的那一刹那的情况具有长久的意义，但从反面来看则既没有解释前因，也没有预示后果，所以摄影未免欠缺一些叙事能力。"[1] 亨利·卡蒂埃-布列松表示，"有时，单幅图片构图丰富活泼，内容也充实得热力四射，也是可以在单幅的影像中包含完整的事件的。然而，这种情况很少发生"[2]。

上述观点并未定义何为"叙述"，但都预先设定了一个"语言叙述"的参照物。在他们看来，"叙述"是时间里的，而图像是空间里的。[3] 这种理解无疑可以较为轻易地将经典叙述学那些欧几里得式的定义应用于图像。其结果是造成图像这种"把握世界方式"被限制在一个极其狭窄的框架内——叙述的图像被限定为连环画式的场景图解。

以语言为界定叙述功能的参照物，对于图像并不公平。通过寻求图像与语言样式的接近性所建构的"图像叙述"实际上牺牲了图像的"图像性"，而这恰是图像作为当代视觉文化核心的最重要的特性。米切尔指出，"必须认识到，观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督及视觉快感）可能是与阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的问题，视觉经验或'视觉读写'可能不能完全用文本的模式来解释"[4]。此外，这种依据文学叙述样式建立的叙述理论对图像的狭窄化应用与广义叙述学的勃勃雄心显然不相称。因为，"叙述"行为与"图像"方式都在人类文化表意中最基础的行为之列。巴尔特在20世纪60年代就指出，叙述存在于任何时代、任何地方、任何社会之中，它随人类社会之始而始，从不曾有过没有叙述的民族。任何阶层、任何人的组合之中都有叙述。叙述是国际性的，贯穿人类历史的，跨越文化界限的。它如生活本身，就在那里存在着。

作为人类经验的基本组织方式的"叙述"，与作为把握世界方式的"图像"之间，不应当仅有如此少的交集。这就要求建立一种更尊重图像性的"图像符号叙述理论"，而非完全根据语言或文学模式建构图像叙述。广义的符号叙述学，在图像符号文本的适用性论证上，必须回归对叙述的基本定义，在广义的符号叙述学语境下重新审视叙述底线，从建构角度来

---

① 李元：《谈美国摄影》，北京：中国摄影出版社，2001年版，第25页。

② 亨利·卡蒂埃-布列松：《摄影的表达旨趣》，选自顾铮编译：《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2003年版，第50页。

③ 阿尔维托·曼古埃尔：《意像地图：阅读图像中的爱与憎》，薛绚译，昆明：云南人民出版社，2004年版，第13页。

④ W. J. T. 米切尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年版，第7页。

确证图像叙述的普遍合法性。而图像叙述的普遍合法性，乃是对涵盖各种媒介文本形态的广义叙述理论的最有力的支持与充实。

二、图像与最简叙述

1. 最简叙述与符号文本

最简叙述是叙述学家不得不面临的底线问题。托多罗夫认为，叙事至少应具备两个最基本的原则：一是“接续性原则，即叙事是不连续单位之按时序且有时是因果性的连接；另一个是转换原则，即所叙事物从一种状态向另一种状态的转换，且任何叙事中至少要有一种转换”①。随着新叙述学的兴起，叙述逐渐获得了更宽泛且富于启发的定义。伯格的观点超越了“人”的体验，他将“叙事与故事等同视之”，而故事讲述的是“人、动物、宇宙空间的异类生命、昆虫等身上曾经发生的和正在发生的事情”②。赫尔曼在《新叙事学》中这样描述：“叙事就是对连续事件的再现”③。麦茨从电影语言角度界定了叙事的五个条件。④ 这些定义均对理解叙述是什么起到了重要的作用。它们的不足在于预设了文学、电影或是某类特殊文本形态，因而对于一种广义的符号叙述学而言，总存在这样或者那样的限制。广义符号叙述学的倡导者赵毅衡先生认为，应当改变叙述的定义，“扩容”以涵盖“所有的叙述”。基于这一目标，他从符号叙述的角度提出了一个定义，设定了最简叙述的两个条件，包含两个主体进行的两个叙述化过程：“一是，主体把有人物参与的事件组织进一个符号链；二是，此符号链可以被（另一）主体理解为具有时间和意义向度。”⑤

他认为，根据上述两个叙述化过程之有无，可以把所有的符号文本分成“陈述”与“叙述”两种。两者的区别是：叙述的对象是“情节”，即有人物参与的变化。如果文本没有写到变化，或是写到变化而不卷入人物，即是陈述而不是叙述。同时，这两个条件一共涵盖了八个要素，即“（1）叙述主体；（2）人物；（3）事件；（4）符号链（即所谓情节化）；

---

① 托多罗夫：《巴赫金、对话理论及其他》，蒋子华、张萍译，天津：百花文艺出版社，2001年版，第41页。

② 伯格：《通俗文化、媒介和日常生活中的叙事》，姚媛译，南京：南京大学出版社，2000年版，第5页。

③ 赫尔曼：《新叙事学》，马海良译，北京：北京大学出版社，2002年版，第24页。

④ （1）叙述有一个开头，有一个结尾；（2）叙述是个双重的时间段落；（3）任何叙述都是一种话语；（4）叙述的感知是被叙事的事件“非现实化”；（5）一个叙述是一系列事件的整体。

⑤ 赵毅衡：《广义叙述学：一个建议》，载《叙事》（中国版）第2辑，2010年。

(5) 接受主体；(6) 理解；(7) 时间向度；(8) 意义向度”[①]。

这一定义从多方面突破了此前叙述概念的诸种限制。上述两个条件不仅颠覆了叙述学时间上的“过去向度”，也摒弃了“虚实”“媒介”“文体”等诸多限制。那么，它是否能帮助我们建立一个对图像性有足够尊重的图像叙述观？本文所选取的样本是图像叙述。原因是图像作为非语言符号特别的主要形态，特别能彰显不同于语言文本的叙述形式；同时，对于这个“读图时代”来说，图像叙述更具有一种当下解释力；再次，就学理上看，基于一种图像转向视野下的图像叙述研究应当更贴近于“图像世界”作为一种世界把握方式与人类经验组织方式的理论认知价值。由此，本书既是从符号叙述这一新的理论框架下考察一种具体的符号叙述样式，也是对理论框架自身的一次检验。

上述定义的学科背景是将叙述学视为符号学的一个分支，因此该定义首先界定的是“符号文本”，进而对符号文本进行限定（叙述化）而成为“叙述文本”。符号文本，又称符号链，是后语言学符号学对符号组合的一种宽泛的界定，与狭义的文字文本相对。“文本”一词原意为“编织品”，曾专指文字构成的“语篇”，随着符号学的发展而逐渐成为一种文化基本单元，其可以是任何文化产品或作为一个符号组合理解的对象物。因此，在现代符号学中，文本的定义就简化为“任何可以被解释的，文化上有意义的符号组合”[②]。鲍德朗德提出，文本性应当具有结构上的整合性、发出的意图性、接受的可接受性、解释的情境性、文化的文本间性、文本的信息性。[③] 艾柯则认为，组合未必具有某种整合性的内在结构。因此，文本化的结构整合性（符号组合的结构性）只是符号链在接受者身上所发生的释义结果，而非文本自身呈现。这种具有内在结构组合的释义就是“文本化”的过程。它是符号“结构的编织”过程，是孤立符号获得确定意义的方法，也是“叙述化”的基础。在巴尔特那里，文本是相对于作品的开放结构，而非“作者世界”的从属品。

由此，独立文本结构的判断就是一个基于其内外层级结构的相对性界定。例如，我们将一个汉字理解为一个完整的符号文本，其构成可以是偏旁部首或笔画。此时，单独的笔画作为孤立的符号是没有意义的。若将单

① 赵毅衡：《广义叙述学：一个建议》，载《叙事》（中国版）第2辑，2010年。

② 赵毅衡“文本”，引自《符号学—传媒学词典》，南京：南京大学出版社，第206页。

③ Bauderande, Robert de. 1980. *Text*, *Discourse and Process*, Norwood NJ: Ablex.

独的笔画作为完整的文本，一个笔画的起笔、行笔、收笔就可以被视为其符号要素。故而“文本”不是某个符号对象的形态确定，也并不存在绝对的最小单元。所谓最小单元是相对于一个既定范畴的文本化对象，也只能是在既定话语条件下的相对界定。因此，当我们将一个电影理解为一个具有内在结构的“符号文本”，一个镜头、一句台词或一个场景就成为缺乏语境的孤立符号。这就解释了为什么许多理论家倾向于将单帧的画面视为“缺乏意义”的构成要素。

叙述文本的基础是一般符号文本，但它并非在一般符号文本之上的叙述化，它本身就是一种特殊的文本化方式。不同的是，相较于其他文本化的样式，叙述文本具备更多的特殊要求。非叙述形态的符号文本化只涉及叙述文本八个要素中的六个要素，并且一旦按叙述化的要求，这六个要素的内在方式也不同于非叙述形态的文本，它们都被“叙述化”了。赵毅衡先生指出，“叙述化的过程，是人类经验中的‘叙述性’建构，是在经验细节中寻找秩序、意义、目的，把它们‘情节化’地构筑成一个具有内在意义的整体”①。

根据上述要素解而分之，叙述化包括结构的叙述化和符号诸要素的叙述化。从要素构成来看，两者区别非常明显。符号文本未必有符号发送者，而叙述文本则必然有叙述主体；符号文本并不必然要求人物、事件参与，其符号链是任意符号的组合，而叙述文本必须要求是“人格化卷入”的事件及其构成的“情节化”符号链。实际上，除了上述要素的增加外，其他要素也发生了内部的规定性变化。符号接受者可以对符号文本作任意解释（甚至是“无解”），而符号文本依然成立。受述主体的理解必须在“情节化”符号链框架之中，否则“叙述文本”的属性就不存在。符号文本的时间只是一种意义的合一，而一旦成为叙述文本，其时间就成为一种可识别的向度。因此，“叙述化”不是一个一次性完成的工作，而是按照某种约定的叙述化规则的一种建构——它是从属于人类文化符号规约的一种特殊形态？可以在符号学视野中对最简叙述要素逐一检视。

2. 叙述主体与符号发送者

对于一般符号文本而言，符号发出者可有可无，一切非人工符号文本都可以视为符号发送者的缺场。火山口的浓烟被解释出“危险”的含义，

① 赵毅衡：《叙述转向之后：广义叙述学的可能性与必要性》，载《江西社会科学》，2008年第9期，第31～41页。

就成了可读可解的符号文本，但火山并不是符号的发出者，因为火山不具备符号发出的意图能力。也即符号发出的主体是可以缺失的——这是一般符号文本的自由。一旦进入叙述性文本，叙述主体成为一个必需的基础预设，这是"叙述"作为一种话语系统自设的出处。

当非叙述符号文本存在发出者，其往往诉诸一个具体的符号传播过程。符号发出者这个术语强调主体的符号媒介操控行为。符号发出者是人造符号文本的作者：一幅画的画家，一部小说的作者，一部电影的导演、剧作家、摄影师。对于这些文本来说，叙述主体包括符号发出者和故事讲述者两个概念。叙述文本作为符号文本的样式之一，也具有符号文本可能具有的符号发出者。但叙述者是叙述文本的专有身份。叙述者只有在事实性叙述中才与发出符号的作者合一，如自传体小说、纪录片、日记、新闻。在虚构性叙述文本中符号发出者缺场的情况下，叙述者却无法缺场。例如，"火山"不是符号发出者，却可以被叙述化为一个"人格"的意图实施者——叙述者。在叙述文本中，火山完全可以是一个叙述火山景观的旅游文本叙述者。此处，火山的叙述行为必然是"旅游"这种景观文本的展开。也即符号发出者要转变为叙述者，取决于人造符号文本的叙述结构。

图像叙述主体具有非常不同的特征。口语叙述者是具体的个人，而文字叙述者是抽象的人格，电影或纪录片中常常借助旁白、自述等非画面要素来提示叙述者的线索。静态图像或单帧影像常常无法像文字叙述那样提示叙述者的身份。它们常常只提供了某些视角的变化，观者也只能以自身想象建构一个叙述者所处的视角。叙述者于是常常变得不可捉摸，以致我们不得不借助非画面的信息获得叙述者的踪迹。叙述作为一种体裁预设，就上升为比文本中具体的叙述更重要的线索。一个文本只有被指认为新闻照片、广告宣传后，我们才能解读其中的叙述性。

以此而言，塞尚笔下的《维苏威火山》和科考队员有关维苏威火山的图像记录、卫星记录，与人们亲临现场感知到的维苏威火山作为符号文本并无不同。只是当这些文本作为叙述文本处理时，图像文本的叙述者只有在体裁和语境等伴随文本的辅助下才能被识别。这是图像文本叙述者的重要识别方式。其对于叙述底线的启发是，叙述文本并非在静态而封闭的人造文本中自我呈现，它也是一种规约于社会文化中的文本化方式。

3. 符号链的情节化与人格化

富勒顿曾将古希腊艺术分为"象征性"与"叙述性"两种图像，前者

展现个体事件或神话、故事相中的场景，后者则必须是对某个事件的过程展现。龙迪勇认为，这意味着“图像叙事首先必须使空间时间化，时间……正是图像叙事的本质”①。从逻辑上讲，时间化固然是必然要素，但本质而言“情节化”似乎是更确切的表述，时间化是情节展开的自携因素。情节化这一标准实际上是一种“变化”。语言叙述如此，图像叙述亦然。情节变化之中特别重要的又是“人”的参与。设若没有“人”的参与，最简的情节变化可能就退化为一种“情态”描述。因而，“人”是符号链情节化的关键所在，也是叙述文本判定之关键所在。

对于是否必须有人物存在，叙述学界一直存在争议。在经典叙述学中，人物的参与几乎是自明的。麦茨提出的叙述成立五条件中，虽未明确地规定人物，事件却包含了人的作用。② 在米克·巴尔那里，所述之事本身即被定义为“由行为者引起或经历的一种状况的转变”③。普林斯认为最短小的故事仅仅讲述两种状态和一个事件：第一种状态在时间上先于事件，事件在时间上先于另一种状态并导致其发生；第二种状态构成了与第一种状态相反的方面（或者改变，包括“零”改变）。

普林斯将最小单位的叙述界定为：（1）仅仅表述一个单一事件的叙述世界；（2）包含一个单一的时间联结的叙述。在他看来，每一个故事都是一个叙述，但不是每一个叙述都必须是一个故事（例如，只讲述了有时间顺序但没有因果关系的一些事件）。④ 赵毅衡先生给出的最简叙述的界定，对“人物”要素作了最宽泛的限定。其可以仅仅有“人式”品格或卷入“人式”情节。

作为“人”类经验组织的叙述学，在何处与非叙述文本划开界限，“人”成了一个关键要素。在以语言为载体的符号文本中，人格的呈现常常可以是修辞性的。“待到山花烂漫时，她在丛中笑”这种原本用于人的动词用于物，完成了一个可以确认的“人格化”过程。然而，这些手段在“图像”这种形式上遇到了问题。画面上出现具体的“人物”很直观，但

① 龙迪勇：《图像叙事：空间的时间化》，载《江西社会科学》，2007年第9期，第39页。

② 叙述有一个开头，有一个结尾；叙述是个双重的时间段落；任何叙述都是一种话语；叙述的感知是被叙事的事件“非现实化”；一个叙述是一系列事件的整体。——麦茨：《电影语言：电影符号学导论》，刘森尧译，台北：台湾远流出版社，1996年，第163页。

③ 米克·巴尔《叙述学：叙事理论导论》，谭君强译，北京：中国社会科学出版社，1995年版，第12页。

④ 普林斯：《叙述学词典》（修订版），乔国强译，上海：上海译文出版社，2011年版，第216页。

人格如何在画面中出现？达利画作中那些超现实的画面，常常显得空洞但又充满了人的存在“痕迹”；此外，人格的存在与否还受到图像多义性的困扰，“兔鸭图”或类似的例子都表明，任何一种解释都存在充分的“文本”依据。

换言之，图像中的抽象“人格”可能并不在文本中显性存在，而是一种可以解释为人格存在的文本“潜力”。幼儿可能对一幅涂鸦作品作高度情节化的解读。此时，是该涂鸦文本在叙述，还是幼儿脱离文本叙述？如果是涂鸦作品在叙述，则叙述文本的底线何在？若只是幼儿在叙述，其言之凿凿的依据文本又如何界定？幼儿获得叙述解读的能力来自教养提供的“叙述知识”范本。他在面对一个抽象文本时所表现的叙述化解读是社会文化习得中的叙述知识，而叙述文本只是作为一个“引线”引发了叙述的发生。在这个叙述中，人格的有无不完全取决于文本，而是社会文化这个无限大的“叙述底本”与具体文本在幼儿身上所发生的交集——一个选择加工过程。此时参与的不仅有文本，也有读者和作者。也即图像文本的模糊性恰恰表明，卷入人格活动的判断过程，并非单单依据文本就可以得出结论。

4. 叙述时间与向度

一般符号文本的时间向度是自由的，而叙述文本时间向度的限制一直是叙述文本作为一种体裁性边界的重要尺度。经典叙述学沿袭自亚里士多德以来的观点，将叙述视为过去式的复述。广义的叙述学突破了叙述的过去时间向度，却不得不承认时间作为故事的必备要素。① 同时，学界将时间维度的缺失视为否定图像叙述功能的重要理由——图像被视为空间性的，而故事却是时间性的展开。

实际上，当我们说时间性或者空间性时往往并不清楚其具体所指。通常所说的图像空间性的一个误会是承载图像的媒介空间性，例如雕塑、建筑。出现的悖论是，我们既然不承认文本是其物理介质，又何以用介质的物理形态来判断文本时空的偏向。恐怕物理媒介依然是需要考虑的问题。这涉及叙述行为、文本介质、接受三个环节。

从叙述行为来看，口头叙述的时间性过程显而易见，且这个时间性在叙述者（作者）与受述者（听众）那里是同一的，其不得不是时间的同步展开。本书的讨论主要比较的是图像与书面文字这两种叙述，口头叙述一

---

① 龙迪勇：《图像叙事：空间的时间化》，载《江西社会科学》，2007年第9期，第39页。

旦转为书面文字的叙述，叙述者的时间性就转而成为该文本幕后的创作劳动过程时间。创作劳动的时间性富有弹性。如照片的高速曝光，可以凝固运动中的子弹，也可以历经漫长的时间。现存的世界上第一张照片《鸽子窝》（又称“窗外即景”），历经八小时的曝光而成。长时间曝光已经成为摄影艺术的固有表现手段，摄影师常常历时数天、数月甚至整年来让外界的光线在胶片和其他介质上留下光的图像痕迹。可见，从技术角度来看，“关键性的瞬间”是对一种媒体形态的有限归纳。而图像的叙述行为的时间性常常被忽略。

对图像空间性的第二种理解与文本的媒介载体形态有关。叙述文本虽不是指文本的物质媒介（例如小说不是指一本书，电影不是指一盘胶片），但文本的存储、传播过程却无法脱离中介。因此，文本的时间性就成为传媒学家之于媒介物理特性的探讨。在传媒学家英尼斯那里，倚重口头传统的媒介是空间偏倚的，而倚重书面传统的媒介恰恰是时间偏倚的；时间偏倚的媒介通常比较耐久且可以经历时间的磨蚀，空间偏倚的媒介通常比较轻便而易于跨越空间障碍。[①] 如此说来，图像与文字如何偏向根本不取决于文本自身，而取决于其所负载的媒介。这与我们常常所说的时间性或空间性参照坐标并不相同。可见，物理形态的媒介学分析无法说明图像是空间性而语言是时间性的。就外在物质形态而言，文字也必须是一个空间化的存在，只是读者的阅读使得空间化的媒介发生了时间的转化。

因此，叙述文本的外在时间性最终落脚于叙述文本的接受过程和阅读方式。通常，文字倾向于一种线性阅读，而图像常常造成一种心理上的完型——格式塔。这并不意味着图像本身没有阅读的时间序列。在影像的观看中，图像的时间性与文字的时间性一样，是一种基于视觉生理与社会规约的有向度阅读。不同的是，文字文本的方向统一为从左至右（东方中国也曾反其道而行），而图像文本却在视觉语言中发生不同的向度。形成这种向度的原因是视觉语言通过形状、质地、光影、空间、色彩造成具象或抽象的方向感。对于阅读者来说，格式塔本身也是一个向度的内在驱动力。当图像文本的这种性质被应用于叙述时，时间向度就在阅读中实现了。图像阅读可以视为多重格式塔的渐次推进，由大的框架而逐渐进入细部。这种阅读秩序的异质性的确是语言文本与图像文本的不同所在，但这种不同并不造成时间向度之有无。由此，图像也具有时间化的能力。这种

① 哈罗德·英尼斯：《传播的偏向》，何道宽译，北京：中国人民大学出版社，2003年版。

能力，与一部小说、一首诗歌等文字文本一样，是通过读者的接受过程将文本的空间存在转化为叙述时间的。

从叙述行为、符号文本以及接收过程来看，图像的时间性均以自身的独特方式存在。这种时间性常常被其物理形态媒介所占用的空间遮蔽。

5. 接受主体与“适度”诠释

在最简叙述诸要素中，接受主体是叙述文本的必备要素，但并非一般符号文本所必需。例如一幅未示人的画作、一封未送出的信件、一本未出版的书。就符号发出意图来看，符号过程是不完整的。此时符号的释义由符号发出者完成，符号接受主体可被视为与发送者合一。符号发送者自设了一套符号释义的意图。在叙述文本中，接受主体分化为读者与受述者。受述主体缺失的只能是读者环节而不可能是受述者。受述者与叙述者构成叙述的起点与终点，都是不可或缺的要素。

在经典叙述学中，叙述含义依据文本来加以裁定。随着结构主义转进到后结构主义，无论是作者还是文本都无法垄断释义权。当接受美学以一种矫枉过正的方式宣布诠释的自由，重心就转入了“读者中心”立场。西方文论的研究从所谓的“作者中心”向“文本中心”再向“读者中心”发生转移。研究者不必用某个文本的细节作为缺乏语境的确凿证据。正如赵毅衡先生所说，“‘文本性’可以认为是接收者对符号表意的一种构筑态度，……最后的取舍只需要适合于他的解释：文本的构成并不在于文本本身，而在于符号组合的被接收方式。……文本自身的组合结构只有参照意义”[①]。仅仅具有参照作用的文本不必成为叙述与非叙述的决然边界。然而，这种参照却是不可或缺的重要环节。因为，诠释的无度将使得问题由明确无误的考据转化为一种相对主义并极易滑入虚无主义。我们将无法确认任何一个文本或叙述行为的存在。实际上，任何一种“中心”均可能导致对释义的垄断。

小结：图像叙述与跨媒介文本

以图像文本对最简叙述的检阅表明，图像叙述功能无法完全按照狭义的语言“文本”或话语的方式建构。后现代转向以来，形式论成为一种新语境下的重构。图像不得不是开放性的表意机制。这使得当我们在界定某个图像的叙述性时，无法单单借助“文本”完成判断，也无法任由释义者进行天马行空的想象，这种想象太容易滑入相对主义并使得形式论的大厦

① 赵毅衡：《符号学—传媒学词典》，南京：南京大学出版社，2012年版，第208页。

失去基础。必须在过度诠释与适度诠释之间维持一种可检验的标准，同时避免回到经典叙述学的那种狭隘的文本中心。因此，叙述文本的边界不得不是一个“三方博弈的结果”。这个博弈不同于相对主义之处在于，它承认叙述体裁和语境信息，纳入伴随文本并尊重社会规约，并将社会文化作为提供叙述范本的最大“底本”。

为便于讨论，我们可以对经典叙述学所重视的文本问题作一个设定，将叙述作狭义与广义的区别。狭义的“叙述”是设定我们已经同意了一个有关文本的言说语境，这样我们就可以针对“文本”来进行限定。将叙述描述为“卷入人物、事件并在时间向度中展开情节的符号文本”。该界定是一个以当前叙述学发展为背景的有限归纳，其指向“文本”而非“叙述”本身。而广义的叙述是一种抽象的开放结构，叙述文本发生于解释潜力的实现。因此，广义的叙述不是既有文本的自我呈现，而是以“叙述”的方式加以解释的潜力。广义叙述并不否定叙述要素，而是说这些要素并不以静态的形式存在于文本或某一解释之中。它以或然性方式成立于在具体的言说中对预设语境的同意和约定。具体语境的成立是一个社会文化的话语操作结果。其中的个体差异恰恰体现了形式论在“主体”重建中对“人”的尊重。

我们在赞同最简叙述的各个指标时需要补充的是，这些指标并非对“文本”作为一个固化封闭结构的呈现判定，而是叙述系统诸要素的抽象框架——它们涵涉了一个未来向度的广义叙述学基本工作的假定。对于图像叙述而言，其不必是具体的画面，而可以是幻象、心象、梦、没有歌词的音乐。这些缺乏直接文本证据的行为以叙述的方式获得释义感知，进而成为广义叙述。广义叙述学中的图像问题，不仅仅是图像叙述的广义化研究，而且是图像自身的广义化与叙述理论的广义化共同作用的结果。

后经典叙述学对经典叙述学的突破涉及文体样式（从小说到电影、新闻、广告、法律、政治诸领域）、媒介形态（从口头到书面、视觉图像、心理、梦等）、时间向度（重述、过去、未来）以及研究结构（既重视叙述行为、叙述者，也重视叙述话语和接受主体的诠释作用）。在这个过程中，我们必须对叙述文本以及叙述学作一个学科边界的设定——作为符号学的一支，它在“叙述”这种特殊的文本形式上展现文化与意义。

本章小结：文化转向与传媒景观中的文学

文学理论远远比传播学理论成熟，当中许多理论知识可以借鉴当代传

媒景观的解释。此前的一个问题是，文学与传播学被分割为两种完全不同的学科，使得其中许多宝贵的知识在传播学学科中未能善加利用；同时，由于文学作为一种艺术形态自身的社会角色已经发生了深刻的变化，使得文学理论研究总体上向一种文化理论转型。而文学理论文化转向的主要动因即是传媒形态的转变，因而文学理论转向后的文化理论几乎就与传媒的文化研究成为同义语。这恰好又契合了本研究的主题。然而在转型的过程中所遇到的困难是多样的，尤其是学科分制的状态一定程度上阻碍了传媒研究进一步吸收文学研究的理论成果。幸而符号学作为一种跨学科方法论，具有融通之功效。它既以语言为学科基础，又以当下的传媒现实为研究对象。本章所呈现的三小节即是这种研究模式的一个例子，从文学理论内部入手，从文学语象的基本生成、修辞格的历史演化、叙述结构的当代转型几个方面讨论了图式文化模式对传统文学形态的冲击。这种冲击和扩容的结果，势必推进传统意义上的文学研究更深刻地转化为理解当代传媒景观的理论工具，这既是文学研究的当代文化转向必经之途，也是惠及传媒文化研究的重要因子。

第四章　艺术图像

艺术实践曾被认为是人类社会最神圣的文化行为。后现代转向以来，艺术从高不可攀的神圣位置被拉下神坛，其本身的确定性可以被质疑和追问。艺术实践甚至可以越过对象的表现与模仿直指艺术本身，这导致艺术本身的边界成为艺术实践与理论讨论的常态问题。学界从艺术品与物、艺术日常生活、艺术与价值、艺术与形式对其展开了多样的讨论。这些讨论形成了对艺术各式各样的定义。

其中，“功能论”将艺术视为具有某种“艺术功能”的事物——这些功能说或多或少地展现了艺术在某方面的特定效用。艺术的边界不断探索却又一一否定了某种功能是艺术之为艺术必不可少的条件，以致理论家最终认为，“无用”才是艺术的本质特征。“表现论”则将艺术作为内心情感的具象化表征。但表现论的局限在于，它无法区分艺术与其他情感表现的根本不同。在艺术的诸多定义方式中，“体制历史论”颇受瞩目，它将艺术归结于“艺术家身份”的创作结果。功能论、表现论、历史体制论的共同问题是，无法在操作层面区别艺术与非艺术，无法解释艺术创新的形式动力。它们需要从形式论的角度寻找“艺术形式特征”及其内在规律。贝尔“有意味的形式”具有特别的说服力正是由于他试图提供一种内在于艺术文本的形式特征。艺术形式论中，“像似性”占据了独特的重要位置。从柏拉图到现代艺术各理论家，均无法忽视艺术与对象世界的这种关系。莫里斯从行为主义的角度出发，认为艺术是“像似性”与“价值”的结合，因而艺术就是“价值的像似符”[1]。艺术家班森称艺术品“是指示性实现的像似或然性”[2]。也即，指示性是艺术对现实世界的反映，像似性

---

① Charles Morris, “Esthetics and Theory of Signs”, Writings on General Theory of Signs, The Hague: Mouton, 1971, p. 412.

② Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 424.

是反映现实世界的方法，而或然性强调艺术的自由，不是特定的像似标准而是一种开放的像似方式之可能。

本章一方面从总体上界定艺术作为人文科学对象的基本属性，在此基础上探讨艺术文本与现实世界的技术性关系；另一方面则探讨现代艺术何以要主动追求某种“不像”。通过分析本章指出，这种不像正是“像”的或然性的具体呈现，是对“像”的可能方式的探索和寻求。

第一节　人文之维

一、潘诺夫斯基与卡西尔

潘诺夫斯基的《视觉艺术的含义》第一篇是“作为人文学科的艺术史”。今天看来，这似乎已经成为一个自明的常识。然而，当进一步涉及具体的问题时，这个常识就难以解决人们心中的疑惑，例如，艺术文本与对象是否存在一种必然的“像似性”关系，这也是本章的主要问题。设若我们将艺术文本作为一种符号，按艾柯的说法符号与对象之间并不存在一种“物理性质”上的共同特征，那么它们之间是一种什么关系？它可否被称为“像似”？

这首先涉及，人文科学在何种意义上不是科学，这个问题对于了解潘诺夫斯基的学术思想背景特别重要。潘诺夫斯基被誉为现代图像学的索绪尔，他的思想学术受到卡西尔等符号学家“文化符号哲学”的深刻影响。《视觉艺术的含义》开篇《作为人文学科的艺术史》（“*The History of Art as a Humanistic Discipline*”）首先强调艺术史的“人文学性”，与卡西尔的著作《人文科学的逻辑》同名显然并非巧合。潘诺夫斯基早年的著作《透视作为符号形式》（*Perspective as Symbolic Form*）[①]，更像是对卡西尔《符号形式的哲学》（*The Philosophy of Symbolic Forms*）在图像领域的某种印证。此外，因 symbol 一词兼有“符号”与“象征”二义，导致两书在中译时遭受的误解都是相近的。赵毅衡先生从语义生成角度将两者区分为“一般符号”和“经过社会意义累积而成的特殊符号”。其中，象征符号是“符指含混但常常宏大的文化符号，尤其是具有‘神话’式精

---

① Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Mit Press, 1991.

神表意的符号”①。故而，卡西尔的“哲学”研究的是一般意义的符号形式而并非单指“象征”；潘诺夫斯基的“透视”是一种现实抽象的“像似符”机制。

本章要讨论的是，艺术中对空间以及对实体的数学关系的再现，究竟是一种客观的科学再现还是内在于人的感知的社会规约。这就触及符号世界的边界，同时也触及艺术自身的边界。例如，摄影因“精确的再现”而被视为一种“技术”而非艺术。实际上，绘画也曾是技术。只不过，因社会规约意义的逐渐累积，绘画的主体性得到了充分阐释与建构。

2. “人文”何种意义上不是“科学”?

当下重提“人文”与“科学”这一话题的意义在于，当前的人文学正在经受自然科学的强大压力。自然科学的突飞猛进改变了整个社会生活的面貌，其延伸的对象物也提供了人文学当前主要研究的文本，以致人文学不得不以“科学”的名义进行自我标榜。这种自我标榜的现实好处是，它们以“跨学科”的名义发生某种融合，但会造成学科跨越时范畴之间的混乱等副作用。

自然科学与人文学之间本应是某种相互促进和借鉴的关系，近几个世纪尤其是近百年来自然科学的飞速进步加剧了自然科学对人文学的推动作用。斯宾诺莎（Baruch Spinoza）以几何学视角剖析社会，斯宾塞（Herbert Spencer）将社会结构视为生物的像似物，近年来兴起并广受争议的“迷米学”（meme）则是生物学家道金斯（Dawkins）将“自私的生物基因”概念借用至文化领域的启示。在符号学领域，塔尔图学派以物理学家普利高津的耗散理论来解释符号域的文化系统规则，甚至用于对创造性思维的分析。这种借用本无可厚非，但人文学自身合法性却受到了质疑。而自然科学却因其功利性“好处”得到了更多推崇。这种推崇抹杀了一个重要的实质内涵，即人文科学的“科学化”并非人文科学本身向自然科学的屈服，而是一种“双向的吸引”。被遮蔽的事实则是，自然科学对自然的把握不得不以哲学的方式来作足够的假设，以悬置其暂时无法以“科学方式”解释的矛盾。蒋荣昌先生指出，“人文‘科学化’并非‘成为科学’。人文学科学化的实质，即是科学本身的意识形态化或形而上学

① 赵毅衡：《符号、象征、象征符号，以及品牌的象征化》，载《贵州社会科学》，2010年第9期，第4~10页。

化”[1]。正如他所说，科学即便制造了物，依然不意味着科学掌握了“物之所是”。曾经如此坚实地构筑人类有关“物”的观点的经典物理学的颠覆无疑是科学必须作形而上自省的一个重要理由。也即，在进入对艺术的视觉技术中有关“空间”“透视”“比例”等人们视为固有科学常识的讨论之前，有必要重申一下，这些“某一层面的科学常识”之不可靠与人的感知一样，都不是某种“元话语”或“元科学”。

3. 符号是人感知模型化结果

人文科学与自然科学，就学术史本身而言，并非处在对立的二元范畴。即便在某种程度上，人文学与科学之间存有的分野也并不构成人文学核心“人性”的主要对立面。古典时期的“人性”概念对立于“兽性”（feritas）或“蛮性”（barbaritas）。及至中世纪，人性的对立面则是神性（divinitas）。

潘诺夫斯基指出，文艺复兴时期的人文概念奠基于这两个对立面的双重表征。也即，在中世纪或者更早期的学术意义上并不存在所谓人文科学与自然科学的区别，更谈不上对立。人文科学与自然科学的区分源于“人”的主体性要素的展开。人们所说的现代意义的自然科学是以牛顿经典物理学为先导的一整套关于科学知识及其研究的典范模式。这一模式试图建构一套将“人”这一主体性要素排除在客观经验世界之外的认知体系。在潘诺夫斯基看来，“自然科学致力于将各种混沌的自然现象转化为所谓的自然宇宙（cosmos of nature），而人文科学则致力于将各种散乱的人类记录转化为所谓的文化宇宙（cosmos of culture）”[2]。这样，我们就获得了两个完全不同的宇宙。

自然科学与“人”的关系却在科学根本处有着无法割断的联系。正如道金斯在他的演讲中提到的一个违反一般直觉的科学事实：岩石这样的实心物体，几乎完全是由虚空组成的（其原子核及电子所占据的实体空间相对于整个原子的体积来说仅仅相当于足球场上的一个乒乓球）。……可为什么岩石看上去如此密实坚硬，如此不可穿透呢？原因是，这种感知上的坚实仅仅是基于人类知觉范围的“中观世界”建立起来的。而这种感知范围的选择则是基于人类的生存必要的进化结果，其作用是帮助我们在这一

① 蒋荣昌：《人文科学在什么意义上不是科学?》，载《西南民族大学学报》，1998 年第 5 期，第 19 页。

② E. 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987 年版，第 5 页。

世界实现“航行”而不至于随时碰壁而死。因而，我们的生物性感知无须去感受原子中间的虚空。道金斯进一步指出，人类“所看到世界并非世界本身，而是世界的一个模型，他受到感觉材料的调节并被建构出来应付外部世界。而模型的性质取决于我们的物种属性：‘飞行的动物需要的模型和行走、爬行或游泳的动物需要的模型是不同的’”[①]。

“人与其他动物的不同所在”永远是人文学无法回避的重要问题。潘诺夫斯基接受卡西尔等人的观念并指出，“人类是唯一能在身后留下记录的动物，因为他是唯一能以其作品在‘心灵唤起’某种有别于作品物质实体的观念的动物。其他生物也使用记号（sign)、组建结构（structure)，但他们却不能‘觉察意义的关联’”[②]。潘诺夫斯基认为，无论人文学者还是科学家，其面对的问题是相似的。因而，作为一种人文对象的“艺术符号”即是以人的感知为基础建立的模型。实际上，接下来进入的话题也确实关乎两种方式的再现——科学客观的精确再现与艺术对所谓“客观世界”的模仿行为。

二、艺术符号文本

1. 艺术再现的层次

不可否认，本章探讨的背景依然是康德以来的“自在之物”及其与人交割的界面机制问题。精神与实在之间并不在逻辑的意义上发生对抗，卡西尔将这一问题推向了符号形式的文化哲学。他明确区分了人文科学对象与自然科学对象以及两者的交汇点。在他看来，人文对象并不越出物理层面的范围，它只是在时空之中显现，然而又不能为其物理“存在”所完全涵涉。关键在于，意义的显现不能被化约为物理学、化学、数学或者任意一个学科领域内的意义。就物理学而言，意义“只不过是借助物理之领域和在此物理领域中被体现出来，而此中所指的意义乃是我们所谓的‘文化’的一切内容的共同要素”[③]。由此，卡西尔得出了三个存在层次来概括人文对象的特质：

---

① 引自：理查德·道金斯在 TED 上做的演讲 http://www.ted.com/index.php/talks/view/id/98。

② E.潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987 年版，第 4 页。

③ 恩斯特·卡西尔：《人文科学的逻辑》，关子尹译，上海：上海译文出版社，2004 年版，第 70 页。

物理存在之层次；

对象表现之层次；

人格表达之层次[①]。

卡西尔用拉斐尔的油画《雅典之学园》（*Schule Von Athen*）来解释这三个层次的归属。其中，物理层次是艺术作品得以在物理时空中存在的"介质"，它们是具有某些光学特性的油彩颜料、亚麻质地的画布。这些物质的存在方式是艺术作品的必要条件，却几乎与"艺术"毫无关系。令此物质区别于其他未被作业过的普通材料的关键是它们此后的两个面相。油画上的颜色因其指称某一对象而具有其"表现功能"(darstllungsfunction)。在拉斐尔的《雅典之学园》中，人们观察到的对象是亚里士多德与柏拉图两位哲学家在特定情景下的谈话。这构成了卡西尔所说的"对象表现之层次"。但卡西尔认为，这也并非油画唯一和真正的对象。真正在这一场合中间向我们发话的并非两位哲学家，而是拉斐尔本人。[②] 卡西尔此处语焉不详但意思已经十分明白——有关拉斐尔的人格表达层次才是《雅典之学园》真义所在。

卡西尔强调，对这三个层次任一层次的否定都将导致向度的单一化，不足以凸显人类文化的真正深层向度。但这三个层次的地位是不同的，前两个层次只是构成艺术的条件和对象，而令艺术最终成为艺术的绝对不是物，也不是作品中的对象——两位哲学家，正是拉斐尔作为艺术家的"人格"表达，正如左拉（Emile Zola）说艺术作品是"通过某种气质所看见的自然一角"。这里，拉斐尔的人格又是"社会文化与艺术"在此作品中的投射。拉斐尔之所以成为伟大的艺术家，是因为他的"人格"中有一般人所不及的"人"性——这里的"人"性必须理解为社会文化意义的投射。

在上述讨论之上，可知当我们讨论透视这一实现像似的手段时，看似在讨论卡西尔三个层次中前两个层次的问题，即如何处理"对象表现"之层次与"物理存在"之层次之间的精确像似关系——它们与艺术价值无关。潘诺夫斯基认为，精确的数学关系似乎无碍于艺术"自由"的传达。他作为艺术史专家，比卡西尔更细致地进入艺术作品内部。潘诺夫斯基提

① 关子尹译本按西方基督教传统理念解释，译作"位格"世界。见恩斯特·卡西尔：《人文科学的逻辑》，关子尹译，上海：上海译文出版社，2004年版，译者序，第19页。

② 恩斯特·卡西尔：《人文科学的逻辑》，关子尹译，上海：上海译文出版社，2004年版，译者序，第71页。

出，将透视作为一种风格时，它就构成了艺术作品的价值要素。也即透视在参与构成艺术要素时并不直接参与艺术价值的高低，而仅仅是对象与物理对象的关系机制。这一话题的最终意义在于，在我们讨论“对象表现”与“物理存在”之间的总体关系时，将这种关系带入到一个特定社会文化的“像似或然性”之中，而艺术家以“人格”的方式在艺术作品中创造性地展现了社会文化中的“像似规约性”。简而言之，透视作为一种像似手段，当且仅当其作为社会文化的某种符号表达时，才能成为艺术的有效构成要素。

在潘诺夫斯基这里，透视的问题就转变成，艺术作为人文对象，其如何与物理客观世界发生交道。这就必然回到艺术哲学最古老而有趣的问题上：有关艺术符号如何模仿、再现、复制自然世界？

潘诺夫斯基将这些宏大的争论具体化为更技术化的问题。尤其在透视规律发展到十分成熟后，这一问题依然代表了某种艺术再现的“科学技术”对艺术方式本身的冲击。早期艺术史中的形式主义者更关注图像的效果并将其视为图像的风格要素之一。沃尔夫林认为，（图像效果）是比图像对自然的忠实模仿程度重要得多的事情；里格尔则认为，艺术作品中的这种基本的事实性并非形式论意义上的风格本身，也不是客观对象的某种延续，而是一个时代的艺术意志的体现。潘诺夫斯基在理论模式上采取了更精准的理论模型——他试图以新康德主义“符号形式”的哲学观来解决前者的形上层面的问题。他将“物自体”概念转化为艺术世界中对可知形象的抽象假定。也即，我们必须在可知的意义上探讨艺术以及艺术作品。同时，我们并不以此为我们“全知”的凭证，后面那个“自在之物”才是一切之本。

其实不仅是透视问题，比例问题也是如此。以人体为例，剥去主观与先验这类令人困惑的争论，将人“物化”为由若干数学关系构成的物理事实并不困难。潘诺夫斯基将这种事实称为“先于艺术活动的客观事实”。而我们需要追问的是，这种“先于艺术活动”（实际上是我们通常所说的符号再现）的客观事实是否构成符号再现的终极标准？如果这是元尺度，“人”的标准是否可以不作用于其中？继而才是潘诺夫斯基提出的另一问题——当我们以某种形式的符号再现这一比例时，其适合的标准与技术逻辑是什么？

2. 艺术再现的“同一性”

按照卡西尔的三个层次来看，首先有一个供“透视法”或“标准比

例”反映的“客观对象”，尤其是当这个对象被艺术家以特别的方式符号化之后，它变得极具诱惑。贡布里希提到，曾有艺术史家按图索骥，找到塞尚和梵高曾支起画架的地方，以照片形式将其拍摄下来以便与梵高和塞尚的画作进行对比。这种举动给人的希望是，我们几乎站在艺术家同一位置越过他们的肩头去看艺术家的眼睛所见到的风景。人们往往相信，自己与艺术家具有同样的“生理视觉功能”。就生理科学来讲，面前的景物会在艺术家的视网膜和人们的视网膜上投下同样的图像。这种体验是激动人心而极具诱惑力的——恐怕这是几乎所有的“名胜古迹”旅游风景地吸引人们蜂拥而至的心理动因。“江山留胜迹，我辈复登临”的心理概莫如此。谁不希望自己在那个瞬间置换成那些伟大的灵魂呢？然而与预期设想所不同的是，它们大多是一种自欺的错觉。我们得到的仍然是我们自己的观看和视角——我们无法跳脱自己的灵魂而进入他者。

不仅一般人无法做到，训练有素的眼睛也无法做到。德国插画家路德维希·里希特（Ludwig Richter）和他的绘画伙伴们曾以最大的努力把自己看到的东西绝对精确地转录下来，最终结果差异之大，令他们自己吃惊不已。[①] 贡布里希的结论是，实际上从来没有一个所谓的科学的“网膜图像”可供我们挑选出来与照片或绘画进行比较，“画家面前是一连串无穷无尽的图像，那些图像发出一个复杂的刺激模式通过视神经输入画家脑部。连艺术家对这些事情都一无所知，我们就更无从知道了。到底在他心灵中形成的那个画面符合或偏离那照片到什么地步，这样的问题是毫无意义的”[②]。

卡西尔早就指出，“我们说两个画家在画‘相同的’景色，那就是在非常不适当地描述我们的审美经验。从艺术的观点来看，这样一种假定的相同性完全是由错觉产生的”[③]。卡西尔列举了自然景色之诸多“不相同”，如“一个景色在曙光中、在中午、在雨天或在晴天……颇有些‘人不可能两次踏入同一条河流’的味道”。他据此认为“太阳每天都是新的”只适用于“艺术之太阳”而不适用于“科学之太阳”。

实际上，我们可以将卡西尔的说法推进得更彻底些。一方面，客观对

---

① E. H. 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，范景中译，杭州：浙江摄影出版社，1987年版，第72页。

② E. H. 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，范景中译，杭州：浙江摄影出版社，1987年版，第75页。

③ 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第184页。

象本身作为一个连续体，任何完全同一化的机械企图都是无法实现的。亦即，“太阳每天都是新的”即使对于科学来说，依然同样适用。所谓“新”是太阳在其时空、年龄、性状都处于一个连续运动体之变化当中——即便作为“科学之对象”，今日之太阳亦无法是昨日之太阳，何况“知觉”之中的太阳。卡西尔区分了“审美知觉”与“感官知觉”的不同。他指出，“在感官知觉中，我们总是满足于认识我们周围事物的一些共同不变的特征，审美经验则是无可比拟的丰富。它孕育着在普通感觉经验中永远不可能实现的可能性”①。

由此，“同一性”不以其隶属科学范畴来区分，也无法简单地通过“知觉”结果来区分，而在于作为符号对象本身的意义向度是否能够区分。卡西尔所说的“普通知觉”优先强调其“同一性”乃是由于认知事物的分类需要，这与他所说的科学对象的同一性是相通的。在符号传播过程中，此种同一性认知是认知便利的“选择性”结果。一旦进入艺术对象领域，关键就不在于物理对象是否能同一，而在于符号作为艺术向度，“非同一化”是一种必然的规定。贡布里希指出，想把这些东西作为客体“给出”是不可能的。“任何一幅图画总是要求助于视觉想象，它必须得到补充才能为人理解。”② 对于没有立方体习得经验的观者来说，是无法知晓不曾看到的那个部分的。所幸，“艺术符号形式也并不需要对现成实在进行模仿，而是对实在的发现”③。也即，在物理世界寻找的对象事实无关终极真实，也无关艺术价值。其与艺术关联的方式是参与到艺术手段之中——它只是一种参与建构“真实感”的工具，而非“真实性”本身的呈现。既然是一种“感觉”，则我们无法脱离人及其符号知觉系统来单独探讨“透视”“比例”以及任何一种人文学的对象。

第二节　透视与比例符码

由上所论，透视是我们以一种名为“客观”的物理时空上的存在所作

① 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第184页。

② E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，李本正、林夕、范景中译，杭州：浙江摄影出版社，1987年版，第290页。反之，如果图像不仅表现某些方面，而且实现对物象的替代，则它就是个“复本”(double)。关于复本，前文已经论述得很清楚，绝对意义上的复本几乎不存在。它只能是建立在人们在观看一种对象时的感知标准之上。

③ 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第182页。

的理解模型之预设，并且以这种方式为坐标去求证一种有关“视知觉的逻辑”。因而，本文所讨论的问题在“知觉逻辑”上可能牵涉透视的几何学，但“知觉”才是更重要的逻辑，而不是以数理逻辑来论证知觉的对与错。换言之，这仍然是本研究所讨论的“像似”问题在视觉和艺术逻辑上的具体的例证——讨论卡西尔所说的“表现之层次”与“物理之层次”是否存在某种映射性关系。

一、作为符码的“透视”：解码的自携编码性

透视（perspective）是一个拉丁单词，原意为“通过……看”。这个意义非常符合透视法在绘画上的最初运用实际。但透视法又与几何数学的发展关系密切。也可以说，透视是数的比例和谐思想发展到一定阶段的产物。“比例”与“透视”是两个不同概念，前者通常是实有之对象物，如人体、景物、建筑等的尺度比；而后者指向某种观看视角并往往强调虚空的整体性关系。从实际操作效果来看，很早人们就知道通过侧面小孔的观看方式，能将二维平面上并不成比例的“歪像”（anamorphosis）还原成比例正常的视像。① 这说明，比例关系与透视关系可以发生转换。本质上而言这两个概念最后都指向一种数学关系的构成。毕达哥拉斯学派相信万物源于数字，并认为可以从中建构普遍秩序。毕达哥拉斯研究了音乐的声音之数学比例。在视觉图形方面也不乏创见，毕达哥拉斯主义者创造了“四元体”（Tetraktys）并视之为代表“数字化简约成空间，算术化简约为几何”的完美符号范例。② 柏拉图《蒂迈欧篇》（*Timaeus*）也涉及了以数构思世界的观念，从人文主义运动到文艺复兴，这种数的构想在图像领域不断落实为可操作的规范。弗兰西斯卡（Piero della Francesca）写出了第一部《绘画透视法》（*De Perspective Pingendi*）。帕奇欧里（Luca Pacioli）写作了《神圣的比例》（*De Divina Proporzione*）。

至此，透视和比例的精确再现在技术上似乎变得更简单。艺术文本中的透视更有必要回到“人文”的位置。当我们将艺术文本作为人文对象时，其自身及其构成的风格都必然是一符号文本的某些符码要素。文本意义并不自我呈现，它只有在符码化的“编”与“解”的过程中得到显现。透视作为一种有关视觉艺术的符码，首先涉及的问题是符码的“输人”和

① E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，林夕等译，长沙：湖南科技出版社，第 185 页。

② 翁贝托·艾柯：《美的历史》，彭淮栋译，北京：中央编译出版社，2007 年版，第 64 页。

“输出”两个环节，对应编码和解码。具体而言，从观看者的角度我们都是信息输入者。实际上，我们通常所说的透视法是艺术家将他们的输入信息按照“透视”的某种法则再现出来。人们在看艺术家的再现时，所说的透视已经是“客观世界影子的影子”。也即，无论我们自身是否建立了一套有关透视或比例的规则，我们大多数情况下谈论的透视是艺术家的“再现”，而非我们以裸眼观看到的自然界的事物。特别是，人们通常所谈论的透视多集中于二维绘画作品之中。

从上面的讨论来看，我们得到了有关透视的两重编码环节和两套符码规则。

情形 1：自然景物——观者（自编、自解码）

情形 2：自然景物——艺术家（解码、编码）——观者（再编码、再解码）

通常认为自然景物是一种无发送者的符号，相应地也就无须编码过程，只需解码者在解释符号时逆向地构筑一个并不真实存在的符号发送者，如“天意”“鬼斧神工”，是一个反向构筑发送意图的过程[①]。大量的自然景物并无意图发送者，不存在某个构想中的符号发送主体。此时符码化的过程依然是完整的，其原因是解码者在解码过程中内在地嵌入了编码过程。并且，这一过程不限于对无发送符号的对象，也包括人工符号对象。自然物作为连续无分节的自在物是无法被获知的。也即解码者不是依据自然所提供的信息来进行解码的，而是依据自身社会化习得经验以及作为“人”的感知方式先行实现“编码”，进而才可能实现解码。抽象而言，这种能力并非艺术家所独有，而是一切符号接受者的共同能力，否则任何符号都是无效的。然而，对于某种符号的某种编码能力却因人而异。因此，对于非音乐的耳朵来说，音乐是不存在的；对于非审美的眼睛来说，风景也是不存在的。

二、透视符码的协调

在上述基础上，透视被分割成两套符码机制。一套是建立在某种“观看”基础上的视觉印象——作为观众的角色在观看绘画作品时所获得的“空间透视感”。就这个意义而言，透视首先必须是一种“错觉”，是一种建构在二维平面上的三维感知。贡布里希甚至不无幽默地将“透视技巧”

---

① 赵毅衡：《符号学原理》，南京：南京大学出版社，2011 年版，第 56 页。

视为“错觉艺术军械库中最重要的技巧”[1]。如果观者没有“透视”的足够习得经验，他可能无法有效理解透视，也即不会在二维画面上形成三维效果的视觉印象。这一点从幼儿绘画或原始艺术中可得知。[2] 贡布里希在《艺术与人文科学》中，特别强调“优秀读者”在艺术中必不可少的重要作用。[3]

当然，“错觉”是一个比喻性的说法，因为其对面并不存在一个客观的“正觉”。所谓的正确只有进入几何运算，才能得到相应的正确与错误。这就是“透视逻辑”的第二套符码机制——作为一种依据几何逻辑的表现方法，其自身有一种不以“人”的感知为转移的语法结构。这个结构不以观者个体的主观感知为转移。不过，当我们将透视几何置于“人文”的意义上来考察，就会发现透视的几何结果并不是一个“常量”，而是一个依据具体设定规则而发生变化的变数。当我们用广角镜头拍摄对象时得到的是“夸张”的透视。与“夸张的透视”相对立的正常透视则是与人眼观看事物角度接近的结果。因而具有这种功能的相机镜头又被称为“标准镜头”。也即，无论“透视法”多么客观和不以人的感受为转移，对其结果的判读依然自携了一个“人的感知”作为参照标准。几何逻辑只是在数理逻辑上不以人的意志为转移——一旦进入“感知逻辑”，两套符码就在同一层面上共同作用于图像之中。

1. 几何符码系统的不完备

关于光线直线传播与几何投影，墨子曾记载了“光至则影无”的现象，但透视作为一种理论却在西方发展起来，透视基本遵循并应用几何学的相应规律。最直接的方法是将光线投射到某个平面上并忠实记录下所得结果。几何图形在二维空间中建构三维空间效果是可以依据数理关系实现系统化操作的。欧氏几何的理论系统被认为是迄今为止数学理论中最具深刻影响的典范。不过，今天我们却有了另一些参照标准，非欧几何公理系统的无矛盾性与欧几里得几何公理系统的无矛盾性是等价的。哥德尔对先人智慧的反思性研究表明，曾经被全世界视为完美无缺的数学系统不再是

---

① E. H. 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕等译，杭州：浙江摄影出版社，1987年版，第290页。

② E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，李本正、林夕、范景中译，杭州：浙江摄影出版社，第338页。

③ E. H. 贡布里希：《艺术与人文科学：贡布里希文选》，杭州：范景中编选，浙江摄影出版社，1989年版，第7页。

高高在上的完美上帝。① 也即，我们首先必须明确，即便从数理逻辑本身来看，欧几里得几何学也不是透视法可以绝对依赖的客观真理。我们只是暂时地不去追问欧几里得几何学的逻辑问题，而将它作为一种工作假定置于视知觉符号中。即便承认这一假定，这个并不完备的系统真理，在知觉符号中也不是唯一可用的参照。

我们能理解“透视”不是由于透视的“客观性”而是由于我们自身的“想象力”。由于光的直线传播，人们在生活中无法同时看到正面和背面，只能看到其中一面或者一部分面。此种习得经验令我们对另一面有一种想象能力——这种能力最终发展成一种心理完型（gestalt）。反之，仅仅通过投影图来还原对象，借助的就是这种习得的心理能力。当一种安排与一般习得有所不同时，对象还原就会发生混乱。因此，所谓“正确”的透视最终的参照标准是人们的习得经验及其赋予的想象力。

2. *透视是一种限定性视觉程式*

空间视角限定：透视法呈现的不是立体主义绘画那种“全知视角”，而是一种限定性视角。典型的单点透视甚至拒绝头部的转动，将观者置于一个窥视孔来看待对面的景物。② 这种投射本身是具有欺骗性的。因为无数形状在特定角度都可能造成同样的投影轮廓——它们被称为“等效图形”。贡布里希引述了埃姆斯利用等效图形原理所做的椅子投射效果。其内部结构无非是一些凌乱但巧妙排列的铁丝，但投射的结果造成了“椅子”的视觉心理。③ 埃姆斯的实验说明“知觉并非解释”。我们从小孔中看到的并非“那里有什么”，而是提供我们习得经验联想的一个条件。

时间视角限定：透视法既拒绝空间的移动，也限定时间的游移。其设定的对象是处于静止状态的。对象的变化一旦出现在透视中，一切都发生了改变。“四维”绘画模仿的是“视知觉”的暂留，而透视法即便用多帧重叠效果来实现，其单帧效果依然是某个时间上并不存在的静止状态的切片。对于运动的物体来说，并不存在绝对“停滞”的那个瞬间。因为如果每一个瞬间都由停滞构成，则其不可能获得运动的结果。就时间维度来

---

① 道·霍夫斯塔特：《GEB：一条永恒的金带》，乐秀成编译，成都：四川人民出版社，第15页。

② E. H. 贡布里希：《图像与眼睛：图画再现心理学的再研究》，范景中等译，1988年版，第237页。

③ E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，李本正、林夕、范景中译，杭州：浙江摄影出版社，1987年版，第298页。

看，透视法也只能是一种假想的工作设定。

程式的简化：透视就其原意来说，是“透过……观看”，那么其必然相对应于人的自然视觉感受，也即符合“视网膜”成像的对应。我们知道，眼球中的视网膜是曲面而非平面，如果要符合这种效果，则透视图像也应当是曲面效果。

由上，它必然是一个物象在时间和空间上的“薄薄的切片”。更确切地说，它是一种抽象和限定，是限制空间的自由视点，并抽去一切时间性和运动性得到的结果。

3. 几何透视的知觉悖论

“透视法”貌似是一种与人的主观无关的几何数理关系。但事实是，一套在视觉结果上经得起检验的透视法需要牢牢地建立在人的“习惯视点”之上。单靠数理关系无法独立承担全部责任。我们只能说，透视法只是具有数理的那一面。当我们将透视法纳入潘诺夫斯基所说的“符号形式”维度考察，就必须考虑其意义的多元性，或如哥德尔所说，“系统的完备与自洽不可得兼”。透视法可以依据几何逻辑自成体系，且这个体系因其数学关系而被认为具有普遍的“正确性”。到文艺复兴时期，数学研究对于透视理论的实践支持已相当完善。当时追求精确透视的艺术家认为，高明的透视不但正确、写实，而且是美而悦目的标准。在此观念的作用下，其他不遵守透视规则的作品被视为“原始的”“丑陋的”，甚至不足以称为艺术。[①] 在此，这种有关“正确性”的透视法被移至超越几何逻辑的视知觉艺术领域。然而，视觉心理研究告诉我们，“透视法”并不具有这种越界权。即便完全严格按照透视法来作图，其结果也会产生视觉悖论。贡布里希列举了一个简单的例子，一排严格按照透视法绘制的圆柱，靠边的看上去比居中的更宽。

三、艺术再现与透视法的超越

1. 有机论与相对的透视比

基于数理逻辑的透视作为一种艺术感知评价方式有诸多缺陷，因此艺术作品中并不以严格的几何透视作为唯一标准加以遵循。基于欧几里得几何学意义的透视在艺术中甚至常常是无关紧要的。但是，任何严肃意义上的艺术作品，都有自己遵循的空间逻辑。如果我们宽泛地来看待问题的

---

① 翁贝托·艾柯：《美的历史》，彭淮栋译，北京：中央编译出版社，2007年版，第87页。

话，可以将透视界定为“艺术图像中所遵循的空间构成规则”。艺术作品中都存在某种空间表现法则，这种法则构成了艺术中的“透视”符码规则。即便这种规则的方式是“自由”和无规则，其依然是整个作品的“元规则”。

早期埃及人用一种正方形网格来对制图表面进行分割，并把这种格子的分割效果应用于对人体以及动物的再现。每个方格等于从脚底到脚踝的足高或一拳宽，但是这种关系在艺术考古学上研究仍存在不确定性。如“后期”埃及准则又将其设定为与足长构成相应比例。[①] 从符号再现理论而非艺术史的角度看，我们只需承认埃及艺术之“合法性”并认为其存在关于比例的规则即可。文艺复兴的艺术家对其贬抑并不成为埃及艺术缺乏艺术价值的绝对参照。这里旨在表明，在艺术史的过程中，几乎没有什么是绝对的比例和正确的透视关系。希腊的雕塑学习了埃及艺术家的技法，但比例关系却发生了变化。与埃及艺术家（有时他们被称为石匠）不同的是，希腊雕塑家需要斟酌“视觉印象”，通盘考虑“如何表现人物肌体的柔韧性以及在艺术家眼中呈现出来的按透视缩短的多样性，甚至还要考虑艺术品完成之后所处的特定环境”[②]。古希腊的雕塑家波留克列特斯（Polyclitus）的雕塑所展现的完美身材比例是1∶7，其雕塑被称为“正典”（The Canon），但到了希腊雕塑后期逐渐倾向为1∶8的身材。维特鲁威将八头身视为完美的身材比例，这一比例在文艺复兴中得到了集成。这种所谓完美比例在各种艺术中仍然是在不断变化的。在现代时装艺术中这一比例通常为1∶9甚至1∶10，漫画和游戏中的造型也常常因表现所需而突破固定的身材利弊。实际上，在古希腊时期对这种固定造型之不足就有所认识。波里克里特斯的的比例标准是有机的，其取决于身体的运动、视角的变化。他认为具体身形应随观赏者的位置而调整。如高于视平线的雕塑上半身需适度加长，而将四分之三侧面像的反面加厚。[③] 实际上，这些写实都是违背了“客观”对象的修饰。这与服装画所需的九头身的动因是一致的，即将“观者”的可能观看条件纳入了预测范围。

---

① 转自 E. 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第80页。

② E. 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第86页。

③ E. 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第79页。

潘诺夫斯基认为，有关古典时期的画家“是否能”或“是否希望”以一定方式来作画，是一个伪问题。问题不在于画家之手，而在于其美学希望有一种非个人化的强制性力量。正如古典画家没有机会学习欧几里得几何定律而某种程度上实现了线性透视。在他看来，造型艺术对空间感的追求与表达并不需要欧几里得式的系统化的空间。艺术家作为“艺术意志”（kunstwollen）的表达者本身是一个时代内在意义的呈现者。例如现代艺术图像空间中对距离和方向的任意武断（arbitrariness）处置，正是这个时代知识体系的一种折射。一个时代的美学空间与哲学空间都对知觉空间具有彻底重铸之功，因而，符号化的视觉形象在不同情况下又转变为逻辑形式，并且它们都会将自己伪装为某种真实的感知形式。[①]

2. 透视与艺术价值：维特鲁威人及其精确的数学关系模型

建筑大师维特鲁威（Marcus Vitruvius Pollio）对人体、建筑等事物的比例关系和透视作了精确的几何关系论述。他在其传世之作《建筑十书》中指出，“人体中自然的中心点是肚脐。因为如果人把手脚张开，作仰卧姿势，然后以他的肚脐为中心用圆规画出一个圆，那么他的手指和脚趾就会与圆周接触。用这种方法不仅可以在人体中画出圆形，而且可以在人体中画出方形。即如果由脚底量到头顶，并把这一量度移到张开的两手，那么就会发现高和宽相等，恰似平面上用直尺确定方形一样”[②]。此后，达·芬奇根据维特鲁威对人体比例的描述而绘制了著名的《维特鲁威人》，该作品成为人体比例的典范。

潘诺夫斯基认为，威特鲁威对比例的陈述更像一个数学问题而非艺术问题。在这种精确透视比例中，艺术本身是缺场的，透视的完美绝不损害或增加艺术的“自由”。他指出，透视如果不是一种价值要素，则其显然是一种风格要素，它是精神意义与具体现实的物质符号发生关系时被给予的一种符号形式。[③] 也即，在潘诺夫斯基看来，精确的数学关系是一种逻辑关系，这种逻辑关系不是艺术价值本身，只有当它作为符号关系的一种要素，参与到符号形式当中来，才构成艺术作品的风格、样式等有关审美的艺术化样式。这一点在中国古典绘画中早已有所认知，也正是由于对艺

---

① E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books. pp. 44—45.

② 维特鲁威：《建筑十书·第三书》，高履泰译，北京：知识产权出版社，2001年版。

③ E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books. pp. 40—41.

术价值与透视式写实的关系认知，中国绘画在西洋透视法传入后并未真正受到巨大冲击。两种观念在美学上甚至是格格不入的。中国画中的透视关系的理论是艺术家习得经验的总结，而非一种自然科学式的精确计量关系。故而清代的画论家邹一桂在了解西洋画的透视法则之后说："西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物、屋树皆有日影。其所用颜色与笔与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。"（《小山画谱——西洋画》）。这段对西洋画的评论表明，虽然对西洋画的精确透视所造成的"逼真"表示惊奇，但并不在艺术层面接受西洋画的这个特质，仅需要"参一二"即可。这种观点与潘诺夫斯基关于视觉透视在艺术中的作用的认识不谋而合。这种艺术观，即便放到今天，也具有重要的参考价值。

归纳而言，透视的技术化过程包涵了数学代码逻辑，但这一逻辑并不构成艺术符号的主导性优势，甚至也不构成艺术"逼真"的完美。艺术之真不是"几何""数理"或者某种文本关系的协调。艺术家与观者在艺术文本中产生解释权的博弈，双方各自存有一套编码和解码机制。当我们将受者和作者的生产、编码、解码整个过程都考虑进来，透视或者比例就必然是一套文化符码在艺术元语言中的局部手段。艺术图像的透视，从属于艺术审美与艺术意志的表达，是艺术对自然的"像似或然性"的实现。

第三节　艺术的演化

"现代"是艺术史的基本坐标。在这个坐标上，艺术史被大略地分成了"前现代—现代—后现代"几个区间。这个区间并非全然是时间维度，而是一个集合时空与文化思潮并投射于艺术表现方式的综合显现。因而现代性也成为讨论艺术本身的一个特别重要的概念。以现代为基点的艺术史论发生了自柏拉图时代以来的重大转变。现代之后的艺术甚至常常呈现为"不像"。这导致对艺术的认知和解释方式也发生了相应转变。其中，模仿论和再现论发生了此消彼长的转变。模仿论是对艺术起源最具影响力的假说。艺术起源这个"斯芬克斯之谜"从来没有什么固定的答案，但至少从艺术形式的角度来看，模仿论一直具有特殊的重要地位。亚里士多德认为，艺术不仅模仿外部客观世界且反映事物内部规律。无论是外部形象还

是内部规律，都与“像似”性具有千丝万缕的联系。而现代艺术的多样性与颠覆性使得文艺复兴时期已臻完美的精确再现法不再是评价作品的唯一重要参照标准。不仅如此，现代艺术常常呈现为“不像”“无解”。有学者据此认为，艺术从“再现”转向“表现”。

本节的设问是，表现论的兴起是否意味着再现与模仿已然离艺术日渐远去？艺术图像是否仍具有某种像似性？本节将艺术文本置于像似理据中考察，对“像”与“似”概念作一个区别。在这个区别中我们发现，现代艺术是通过“不似”和“拒绝解释”的方式实现文化符号之“像”的。它不是否定像似性本身，而是对艺术作为“像似或然性”的一种肯定。现代艺术对“像似”方式和可能性的探索的最终结果，是通过艺术自由拓展艺术符号再现论的内涵，或者说，“表现”是一种更深刻形式的“再现”，通过“像似”的更多可能来探索自由艺术世界的符号可能。

一、艺术图像的符号属性

1. 艺术文本中三种符号属性的共处

前面的章节已经说明，规约、像似、指示三类是人类符号表意的基本方式。三者均普遍存在于符号之中，因而三种符号适合被划归为哪一类取决于该符号中三种性质的主导关系。视觉艺术就其直观特性来说，可以视为像似符。就符号学范畴内部而言，所有图像都可以归属为“像似符”。因此，像似性通常被视为艺术最重要的符号特质——艺术被认为注重形象思维。同时，作为一种意义指称的方式，艺术必然借助某种再现体（绘画、雕塑、荧幕、身体……）实施其意义的指向。艺术家班森综合了指示性与形象性两种符号属性，将艺术视为“指示性实现之像似或然性”(iconic probably of the indexical reality)[①]。前面的章节已经论及，像似性是一种理据性，但理据性不仅仅有像似性，而是指向对象的任意关联方式，例如逻辑理据、因果理据、邻接性理据等。

艺术图像与其他符号同样遵循人类文化符号表意的两个方向——理据性与规约性。任何图像都可以看作某种像似符。但即便最像似的符号——“绝似符号”也具有某种规约性。否则，它就因无法识别符号与指称对象

---

① Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 424.

而脱离符号的范畴。图像必须不同于其原型①，也即，全像似在艺术符号中不可能实现。以此而言，任何艺术或者图像都必须具有规约性。体制—历史论将艺术视为某种历史或艺术的脉络处境——一种社会语境中的规约结果，其往往表现为宣称、展示、购买等社会行为。

艺术符号的规约性与其非艺术形式信息传达非常不同。规约符趋向于认知与沟通效率，趋向于认知的确定性。当一种符号在某个文化群体中形成规约，即失去了主动篡改规约的内在动力。因此，非艺术的工具理性形式的信息传播具有历时的稳定性。而艺术符号是一种“长定点”表意类型，不追求传播效率，而追求对前文提到的“人”的主体性的凸显。“一千个读者有一千个哈姆雷特”正是由于人的主体丰富性在艺术表意定点足够长才可能获得的效果。哪怕是最强调像似的写实画派，其中也充满了对于“人”的个性力量的显现，即便被称为“再现”的艺术的绘画与摄影等图像视觉艺术也是如此。它们并不因为与对象的“像似”而成为艺术，而是因为与对象的“某种方式的像似”才成为艺术。究其原因，艺术的本质并不在于其客观透明性而在于以“某种像似”的方式所展示的“规约性”。规约是一种任意而不武断的再度理据基础，是一种对“像似方式的或然性”探索。

作为一种文化符号，艺术总体必然丰富人类规约性，但就其创新性要求而言，又必须小心避免落入既有陈规之中。这就导致艺术与规约的关系成为总体隶属却又具体排斥的悖论式关系，这种内在关系进而成了艺术对规约突破的内在动力。这使得每个艺术符号必须是某种“任意武断”的结果。无数个体的任意武断造成了新的阅读契约——这就是人们常常说的艺术的本质在于创新。在传承与创新之间，艺术符号因对规约的突破必须使自身的能指与指称对象之间有一道永远不可弥合的鸿沟。这道鸿沟一旦被跨越，艺术表意便沦落为工具理性的信息传播。正是在这个意义上，我们说现代艺术的“不像”具有内在必然性，或者说，艺术符号表意的本质是在任意武断性与理据性的博弈中实现的超越。

2. 像似性之于艺术的作用

如上文所说，一般感觉中的“相像”或精确描摹并非艺术追求的本质目标——这并不意味着作为一种符号机制的“像似”无关艺术。这取决于我们如何理解“像似”。如果将像似理解为“镜子式”的精确复制关系以

① 阿莱斯·艾尔雅维茨：《图像时代》，长春：吉林人民出版社，2003年，第47页。

及客观物理关系加以检验，则这种像似就成了一种错误方向。在这个意义上，将像似作为再现的唯一方式不仅是对再现的曲解，也是对像似的机械解读。模仿的纯然之客观实现仅仅是艺术源头的最初意象，而再现已然是容许抽象选择并承认风格化的表达。模仿与再现与“像似性”是一种显在关系，而“表现论”强调人的内心。正如马蒂斯所说，“我们对绘画有着更高的要求，它必须服务于表现艺术家内心的幻想”[①]。由于彼时将心象视为对立于客观的“主观世界”，再现就成了表现的主客两端。

“像似”不是艺术的物理式精确，而是对客观对象的超越。这种具体事物的超越，是通向抽象本真的方式。只有超越木匠所制的具体之床，才可能像似于“床”的艺术理式。具体之床可以是高的矮的、有栏杆的无栏杆的，可以是木制也可以是不锈钢的，可以有腿也可以无腿，这些概念都不必是具体的一个床，而是内心的多个“床的心象”。艺术的表现又无法脱离对这个心象的关联，因而“像似”作为一个抽象概念就成为艺术必然诉诸的形式。由此，对于具体事物，艺术符号不是要完成一般意义的再现，而是要超越常规以丰富观看事物之维度。就这个意义来说，所有的再现都是借助具体器物之真而通向理式之真——一种超真实。这种创造性所体现的“人”的主体性则构成艺术的本质。而像似就是艺术文本无法抛弃，只能在具体的作品中靠近或背离的坐标。

二、模仿到再现

1. 符号自觉

像似之于艺术文本的关系可以追溯到柏拉图的模仿论与镜子说。柏拉图在《国家篇》中谈到艺术家在制造东西时指出，他们通过镜子四面八方的旋转，就可以在外形上造出太阳、星辰、大地、动物、器皿、草木以及自己。[②] 图画与镜子一样，是外形的模仿。画家与旋转镜子的人一样，只是造出事物的外形。而供画家或镜子模仿的对象并不是“真实”本身，而是依据代表作为真的“理式”制造的具体物。因此，画家的作品就不得不是模仿的模仿。模仿说曾一度被解释为贬低了艺术的地位。模仿将神造的“理式”视为先在而将艺术图像视为一种无法企及的模仿。模仿只是尽可

---

① 瓦尔特·赫斯：《欧洲现代派画家画论选》，北京：人民艺术出版社，1980 年版，第 51 页。

② 柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1963 年版，第 69 页。

能接近，但原物无法复制。在柏拉图看来，原物永远比它的复制物高级，比它的复制物准确。画家的技术实践证实了这一点。达·芬奇认识到“画家常常沦于绝望……尤其当他们看到自己的作品缺少事物之镜像所具有的立体感和生动感”[①]。因而，模仿所得到的结果就成为一种有限的“再现体”——以一种符号化的方式表达对象。

此时，艺术家承认自身的局限并将努力方向诉诸作品的内在需要。艺术家不再盲目追求对复刻真实的客观世界，而是在承认真实不可复制的前提下追求有限的呈现。由客观等同的实现转而成为视觉效果的“再现”，模仿论转而成为“再现论”——这被认为艺术理论历史上的重要进步。布洛克认为，“镜子式的模仿是将外界的客观现实作为评价艺术作品成功与否的标准，而艺术的再现论则侧重于作品本身描绘现实的方式”[②]。不过，再现的目的依然是实现对客观现实的某种意指关系。也即，两者均强调艺术对世界的某种“反映”。无论是模仿还是再现，都是像似关系的某种方式的呈现。像似是艺术文本的一种与文本之外的世界（创作源头、读解方式、社会文化）发生关系的机制。像似的双方既可以是主客关系也可以是对等的主体间关系，或互文性关系。因此，“模仿是一种非对称关系，而像似则可以是对称的”[③]。

以此而论，原始的模仿强调并追求不可能实现的“复制效果”，只能退而求其次，实现有限的“像似”并以此为手段通向本真。在艺术理论中，再现说因技术可操作性而成为一种主流理论，模仿通常被视为再现论的起源形态。再现论是模仿论的一个高级阶段，允许非客观的表达存在。无论是再现还是模仿，形象像似性依然是艺术符号的主导内容。当艺术以“床”为主题时，现实世界的床就成为通向“床”那个理式的唯一途径和最重要的事。此时，艺术自身的理式反倒成为某个“副产品”，是在对床的“形象像似”的追求中发现的伴生物。

在整个前现代艺术史中，形象像似性一直是如此重要，艺术不过是在对形象像似的“或然性”追求中，自发展示其多样性和风格罢了。艺术家通常认为通过技术的钻研和刻苦训练，几乎可以做到毫无瑕疵的复制、再现，但现实常常令他们感到惊异。尽管如此，在西方艺术史中，艺术家仍

---

① E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，林夕、李本正、范景中译，长沙：湖南科技出版社，2009年版，第69页。

② 布洛克：《现代艺术哲学》，滕守尧译，成都：四川人民出版社，1998年版，第54页。

③ 布洛克：《现代艺术哲学》，滕守尧译，成都：四川人民出版社，1998年版，第34页。

然乐此不疲地追求更为精确地再现客观事物，并实现了多种通向“像似”甚至绝似的方法和技术手段。古典艺术在美与比例方面已经达到极高的造诣，如古希腊甚至是埃及艺术，其对透视、比例、色彩的协调等规律的探索也已经超越了柏拉图将艺术视为形下之物的再模仿。视觉艺术似乎遵循了一些更接近于他所说的理式的抽象原则。也即，绘画不是对一个具体的床的再模仿。画家或雕塑家常常以黄金分割率、透视法、构图法来安排视觉要素。此时，画家与木匠处于同一层次。不同的是木匠是对抽象理式之“床”的具体实现，而画家是对抽象“理式”之美的具体实现。“理式”从来不自己呈现，它总是潜藏于各种具体事物中。因而一定程度的像似是视觉艺术无法摆脱的属性。

某种方式的“像似关系”追求一直贯穿于艺术史追求。前现代的艺术，多少是某种显见的“相似”的直接或变相（如鬼神之像）呈现。也即，在艺术的发展过程中，形象像似有时甚至与艺术的标准成为一体。掌握透视法及各种写实技术的文艺复兴艺术家甚至认为，这种精确写实的艺术不仅是更正确的也是更美的。归纳而言，再现与模仿所呈现的差别在于“再现论”认识到艺术作为一种符号的基本性质，即艺术不是实现表现对象的实际在场，而是一种“符号在场”。但两者的共通是主要的，它们都特别强调“形象像似”和主客反映。再现论则已经给“指示”像似提供了理论准备。再现最终建立的必然是一种艺术符号的意指性关系。只是，这个阶段，形象像似仍然是特别重要的追求。这种追求的局限在文艺复兴时期发展到极致后被技术的冲击所唤醒。

三、再现与表现

1. 感知的凸显

然而，无论多么精确地描摹，艺术家均不能做到无差异地再现。他们极不情愿地成为左拉所定义艺术作品的脚注——一个艺术作品，无非是“通过某种气质看见的自然一角”[①]。在足够重视“个体差异和或然性”的前提下，我们同意班森对艺术品的看法——“艺术是指示性实现的像似或然性”。也即，艺术不可避免地对世界具有某种指示性，而像似性是指示世界（现实或精神）的途径，而“或然性”则是非特定的反映世界之可能

① 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科技出版社，2009 年版，第 44 页。

性，或然性的探索导致像似成为一种开放的方式。艺术的自由即存在于或然性之中，或然性不是既有规约的必然遵循，而是一种开放的探索。

这种“或然性”很长时间是在追求“像”的过程中自发形成的，似乎并不被认为是一种优势，反倒被认为是一种人的局限。在照相术发明后，这种局限一度让画家苦恼不堪。在摄影术被发明之后，安格尔曾率领众画家向政府请愿要求禁止摄影术这种不公平竞争手段。此时画家不仅从生意上受到了强烈的竞争，并且在绘画的表现方式方面受到了某种打击——一个未经过任何艺术方面训练的人可以借助机械设备精确地再现并保留对象的形象。然而，在这个无可逆转的技术发展潮流冲击下，绘画与摄影的视觉语言差异性被充分地挖掘出来，即绘画的“人为性”成为这种艺术形式的独特“卖点”。在现代艺术中，这种差异本身的价值得到了极大的肯定，它甚至超越了“像似”这一对象化的表达。写实有时成了艺术上缺乏个性的代名词，此后一度兴起的照相写实主义作品，被认为对艺术的重大问题并无实质性解决。[①] 写实甚至退化到一种被质疑的绘画训练方法的地位。

19 世纪以来，西方逐渐兴起的艺术“表现论”认为，艺术起源于情感表现和交流的需要。代表性观点如克罗齐的“直觉表现论”、柯林伍德的“情感表现论”、阿诺·理德的“想象表现论”等。由于其兴起伴随着现代艺术实践的发展，并一定程度上为现代艺术提供了解释，表现论获得了巨大发展，一度超越再现说而成为居统治地位的艺术理论。对于表现和再现，的确如学者所说，已形成了不同的体系，发展为“表现主义”美学谱系与“镜子说”（模仿说）所代表的写实主义的双峰对立与二水分流[②]。表现说可以经由再现说得到解读，只是再现的对象由对外在世界的模仿转向了对内心世界的“模仿”，前者折射的是外在世界的“镜像式”真实，而后者反映的是“内心世界真实”。[③]

我国 20 世纪 80 年代曾兴起过一轮有关“再现”与“表现”关系的讨论。老一辈学者如刘再复、王朝闻、伍蠡甫、吴中杰、周来祥等均论及这一主题并形成了较为一致的学术观点。当时的讨论学术语境基本上以主客二元来设定表现与再现的关系，当前显然需要更多讨论来解释新时期的艺术问题，因而，三十年后这种讨论仍在继续。

---

① 岛子：《后现代主义艺术谱系》（下卷），重庆：重庆出版社，2001 年版，第 570 页。

② 肖伟胜：《视觉文化与图像意识研究》，北京：北京大学出版社，2011 年版，第 165 页。

③ 刘悦笛：《视觉美学史：从前现代、现代到后现代》，济南：山东文艺出版社，2008 年版，第 15 页。

我国早期的讨论，通常将表现与再现视为彼此对立的一个范畴，两者只是在艺术实践上具有一些关联性。有学者将印象派作为人类艺术史的“表现”与“再现”的分水岭，[①] 也有学者将西方艺术视为“再现到表现的发展过程”。而东方中国的发展路径则恰恰相反，如周来祥曾提出，“我国古典美学，总的来说是偏于表现、表情的，这与西方偏于再现、模仿、理智的美学，恰似两峰对峙，双水分流”[②]。

2. 再现与表现的相对性

表现与再现作为一个学术论说已经各自形成体系。但直观来看，再现与表现具有相对性。在以表现与再现为基础的艺术门类中，很容易将图像视为再现的，而将音乐视为表现的；在图像内部，又极易将摄影视为再现的而将绘画视为表现的；在绘画内部，又常常容易将具象的绘画视为再现的而将抽象绘画视为表现的。这表明，表现与再现不是在外部而是在逻辑内部彼此存在。也即表现的内部存在再现的因素，而再现无法是纯然的再现。

表现和再现的讨论已经太多沉疴，导致我们在理解惯性上出现混乱。我们可以将概念转换为更清晰的术语——任意武断与像似理据性。贡布里希在讨论这段范畴的时候也是这么做的。他通过语言符号的理据性回顾了这一对概念的关系并得出结论——“艺术语言的伟大奇迹……是在一个伟大的艺术家手中，物象具有了半透明性”[③]。问题就转化为，艺术符号文本是否具有某种像似理据？在解决这个问题之后，我们就可弄清楚，现代艺术的一个发展方向是否要抛弃像似理据而朝向一个“完全任意”的心灵的自我表现。

（1）像似类型与“像”“似”的分解

图像艺术符号兼具指示性与规约性，但就其直观的媒介特性来说，依然是像似性的。皮尔斯曾依据像似的抽象程度将像似分为“形象像似”、“图表像似”与“比喻像似”。他的分类清晰但缺乏可操作性。在艺术图像领域，可以试图发展出一种有效的形式逻辑来加以区分，且这种区分应当有助于理解艺术符号的发展。

首先，形象像似可以被解释为在科学逻辑尺度衡量的“客观接近性”

---

① 边文刚：《论艺术的再现与表现》，载《陇东学院学报》，2009年第2期，第111页。

② 周来祥：《西方再现美学和中国表现美学及其发展趋势》，《齐鲁艺苑》，1982年第17页。

③ E. H. 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科技出版社，2009年版，第283页。

（如透视法、标尺、影印等）；基于非直接人为的工具尺度造成的结果，例如画面的复制、相机的拍摄。虽然有时候人为绘制的“逼真”程度可能更高，但却因人的心灵作用而使事物具有某种主观色彩。

图表像似是一种结构像似，它不必具有精确的物理可测量特性，而是一种心理感知的结构方式。由于这种像似总能找到具体的对应物，因而是一种心理可测量特质的像似，其本质是符号的指示性在像似符中的体现。

抽象的像似——比喻像似，则无法在客观尺度获得测量，只是在概念与概念中的对接。比喻是一种规约的方式，其发生源头往往不可考而在文化过程中成为常用的修辞手法。因此，比喻像似实际上是规约性在像似中的体现。

我们不妨再将“像”与“似”区分，以精确的中文字来说清两者内在差别。“似”同“像”同义甚至可以互换，但从字源来看，两者不同。“像”是人与自然的模拟关系，有主观参与。据《文字源流浅析》考，“似”字原写为“[illegible]”，是两物相较比的客观结果。《周易·系辞上》云：“《易》与天地准，故能弥纶天地之道……与天地相似，故不违。”此处，“似”与前面“与天地准”同义，是“准绳、法则”的意思。由此可见，“似”是一种客观比较。因此，可以用“形象像似”加以概括。而“像”则是一个抽象而主观的概念，接近“比喻像似”。图表像似可以看作居于两者之间。因此，“像似”具有精确而丰富的内涵。

在绘画艺术有关再现与表现的讨论中，因一直未将这一组概念分清而造成诸多误解。传统所谓“神形兼备”，实际上是一个笼统的说法，并常常令人误解为“形”是客观的“似”而“神”是主观之“像”。实际上，神形兼备都是一个感知的“像”，而非客观尺度的“似”。通过上节对透视与比例的分析可知，“形”的具备也是依据主观感知对物理客观尺度的修正结果。如果有一个折中处，就是社会文化规约的客观存在。亦即，形似不仅仅是物理客观，也是一个文化规约的习规尺度。这个集体无意识形成的尺度已经超越了个体主观性，而逐渐成了一个外在的标准。这个标准终究是以“人”为终极标尺，因此一种艺术的形式论也必然是以人作为一种尺度的形式理论。

（2）再现与表现内在同一

由此，像似与艺术自由的对立正如风筝与线的关系，若无像似理据基础，图像艺术的任意性就成了不可理喻的“混乱”，可是如果这个线被牢牢地拽住，艺术就成为缺乏发展的陈规旧作。心象是尤其关键的概念，它

不仅消解了像似与规约的对立，也联结了艺术的“表现”与“再现”。将“心象”作为一种可以被理解的符号纳入考察对象时，绘画就成为一个符号文本，它是“心象”的另一次符号化诠释过程。相应地，所有艺术家的“再现”都是经过艺术“心象”的联结转换而成为作品。反之，任何“表现性”作品都无法脱离对艺术家的“心象”的再现以及艺术家心象对世界的抽象反映。这种外界既包括自然的事物，更包括特定社会与历史关系中的事物。寻常物嬗变为艺术文本，其不正是艺术家与特定历史关系的结合？因而纯然的表现说可能会忽略艺术作品对社会文化的潜在“像似”关系，而纯然的“模仿论”也常常易于流向机械的再现论。从广义角度看，任何“表现”都可以视为“再现”的某种变异，因其能找到某种“似”的根据；而任何再现也无法是纯然的“复制”，连照相写实主义和写实主义摄影本身都因其经过艺术家的符号化加工，而只能是一个艺术的“符象”。

那么，像似性与艺术符号的关系就成了一个形式手段关系，是在通过对像似性的或然性操作中实现的美。艺术作为一种图像文本，无法脱离与对象的关联，即便最抽象的现代艺术已经先在地存在于对象的指称框架之中。回到表现与再现的纷争。一切艺术都是表现的，除开表现，艺术便不成为艺术。一切艺术又是再现的，除开再现，艺术又不成为符号指称。再次，一切的图像艺术又是像似的，像似是图像符号意指过程中无法避免的自携属性。这种自携属性，挟持了艺术家与对象之间的指称关系。抛开像与不像之间的方式操作，艺术家无从实现有效的艺术表达。

虽然在某个艺术史阶段，像似性显得尤为突出，其他阶段又相对较弱。艺术从来都在对像似的或然性追求中。当代艺术试图远离“像似性”的目的有二，一是使艺术符号依然是符号而不是同一对象，二是以或然性展开个性化价值。规约是一种任意而不武断的再度理据基础，是一种对像似方式的“或然性”探索。从这个意义上说，我们同意班森对艺术品的看法——“艺术是指示性实现的像似或然性”[①]。也即，艺术必须对世界具有某种指示性，而像似性是指示世界（现实或精神）的途径，“或然性”则是非特定的反映世界之可能性，或然性的探索导致像似成为一种开放的方式。艺术的自由即存在于或然性之中，或然性不是既有规约的必然遵循，而是一种开放的探索。

---

① Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 424.

由上，就不难理解现当代艺术为何特别表现出某种“不像”，它们的确是多样性的一个质变，是艺术本质认知的一次飞跃。现代艺术通过“不像”造成的效果如何加以解读，其机制如何则是我们需要进一步探讨的话题。

四、艺术自觉

1. 对形象的叛逆

现代艺术对像似方式的突变可以理解为一种表意方式的转变，亦即由表意线索明晰的客观之“似”转变为一种表意线索模糊的“像”，有时连“像”的痕迹也难以轻易找到。这种情况下，传统的画面之“似”——光影、色彩、比例、对象物的象征、神话寓意常常无从下手。图像志式的释义手段面临有史以来的最大危机——艺术作品常常拒绝单一而具体的释义。

媒介历史学家英尼斯曾对媒介、文化作时空偏向的研究。时空偏向的根源则被解释为社会生活中某种媒介主导下的结果。在他看来，任何偏向都导致某种社会文化后果形成。[1] 以互联网来看，其显然是空间偏向的。媒介本身的空间偏向使得其承载的符号信息具有空间跨越能力，而缺乏实践耐久性。这恰恰导致了符号本身的变动不居。也即，在现代媒介技术的催动下，符号呈现加速涌现趋势，这导致符号释义呈现强烈的历时性偏倚——释义的开放性、不确定性。这是后现代主义的重要主张。可见这种主张并非源于艺术家或理论家无根据的主观想象，它们孵化于当代媒介化生存现实之中。这种媒介偏向展现了现代人社会生活的特定状况。在艺术领域引发的后果包括，艺术文本的经典解析将逐渐让位于历时过程中开放、动态的多元释义，其终极结果是艺术符号文本的释义向皮尔斯的“无限衍义”趋近并呈现加速的趋势。而释义的开放又导致个体符号无须承担意象过于明确的具体表征，也无须时时表演宏大叙事——艺术文本的意义不再为经典性释义所垄断，而是以艺术文本为目标指向元语言的集合。

也即现代艺术从未拒绝像似，也并非拒绝解释，而是拒绝那种未进入人的情绪感知的物理之“似”——物对物的“相似”，而进入“图表”和“比喻”的像似。最怪异最抽象的后现代艺术也无法拒绝再现其内心的秩序。越明晰的具象像似，也即前面所说的“似”导致的解释指向性越明

---

① 英尼斯：《传播与帝国》，何道宽译，北京：中国人民大学出版社，2003年版。

确，而越模糊的意指关系提供读者释义的多元化越明显。因而，艺术本身逐渐由短意图定点发展为一种长意图定点，并以此来区别“工具理性”的符号传播。因此，纯然的艺术往往是非目的性的。这种非像导致的结果是“无解”“误解”和常常难以理解。

如果完全无解，则艺术文本就不成立，只能是一个谜语或者其他代码文本，艺术文本的体裁属性规定了艺术是一种可解的符号形式——艺术必有解，源于符号必可解。一旦我们承认艺术的表达是某种符号行为，那么，艺术符号就必然具备某种意义。因为符号本身的定义就是“携带意义的感知”①，而意义的具体解释需要体裁借助规则。体裁是一种预设的伴随元语言文本——解读艺术符号文本的工具。元语言携带规则的符码集合就成为元语言。进而，“艺术在定义上就是强迫文化元语言解释它原本无法解释的东西”②。元语言压力则是艺术文本必可解的直接原因。当人们谈论一个艺术作品无解时，已先在地赋予了其“艺术文本”的身份，同时也承认了意义的存在，且这种过程是强制性的——对艺术身份承认这一“元语言”压迫其意义的出现。

问题在于，元语言解释艺术文本所依据的机制是怎样的？这就要进入对元语言结构的分析。根据艺术文本造成无解与解读困难的直接原因，可粗略地分为三类典型：

形式抽象（内容信息缺场的无解）；
线索悖论（冲突性线索矛盾制造的读解悖论）；
信息空洞（既无内容也无形式的元艺术）；

2. 抽象的像似方式

前现代艺术的具象信息表现为各种场景与具体事物的明晰呈现。画面中的客观事物乃是神话文本的虚构世界在现实生活中的投射。例如，《最后的晚餐》的主题是我们并未见过的“人物”——耶稣和他的门徒。前现代艺术所呈现的却不得不是一幅具象的有关晚餐的场景。它是《圣经》故事在日常生活中的投射。逻辑上讲符号的任意性使得我们可以规定上帝的指代物为任何画面形式。一种后现代抽象艺术可能抽掉“人”或者晚餐的

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第1页。
② 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第208页。

具体形式，只剩下一堆色彩和线条的交错。这导致我们难以从画面本身确认何以是“最后的晚餐”。这种我们所熟悉的事物恰恰是柏拉图所说的“木匠的桌子”——具体客观对象的再现。这种具体信息线索的缺失是抽象艺术最鲜明的特质。

实际上，抽象并不否定像似，而否定理式只能通过具体事物的再现。对抽象艺术的此种认知否定了宇宙和客观事物的多样性存在。宇宙本身即是抽象存在的。因此，康定斯基或者蒙德里安的绘画具有对宇宙自身秩序的像似性。它们只是将抽象画这一方式系统化地作为一种绘画的类别，正如杜尚将生活品作为艺术的一种类别。这并不表明此前没有“生活物”或者“抽象”样式。抽象画的像似关系与宇宙本身的规律具有高度像似性。只是这种像似性超出了柏拉图式的狭隘物品之模仿，而是一种在人类文化规约性积淀下所认识到的“形式规律”。它们不“似”某种具象之物，却提供了读者以多样性释义的可能性。在诸多艺术中，“抽象形式”是具象而明晰的表意中介抽离之后的结果。例如，在一首歌曲中，最清晰的表意中介是“歌词”。在无歌词的曲调中，保留了吟唱或旋律的结构形式而歌词的内容缺失。“形式”作用的凸显恰恰是现代主义艺术的重要特征。克莱夫·贝尔（Clive Bell）提出的“有意味的形式”[1] 几乎被视为现代艺术理论的基石。但对形式的具体指称，却与现代艺术理论的认识存在较大的差异。贝尔将“形式”表述为“以一种特定的线条与色彩的组合”[2]。朗格承继符号哲学家卡西尔的思维，将形式上升为一种形而上的“符号知觉”，并在《艺术问题》中将艺术定义为“表现人类情感的知觉形式”[3]。她对于形式的定义体现了以感知者为主导的“接受转向”倾向。

至此，二元论意义上与内容相对立的“形式”便被消解。在接受主导的路径上，形式本身不再具有固定的样态，转而服从感知或“意味”。于是，艺术文本意指的不确定性增长，进而造成艺术文本的无解。不仅音乐如此，在视觉艺术中，通过随意、随机的画面要素展现自由的内涵更是司空见惯。视觉艺术中的随机点缀，往往没有严格的大小、形状、位置理据，可以任意更换。滴沥画、涂鸦艺术都通过某种自然形态的传达而获得某种无解的效果。现代艺术各流派都在各自视角对原有形式进行了“破

---

① 克莱夫·贝尔：《艺术》，周金环等译，北京：中国文联出版公司，1984年版，第4页。

② 约翰·T.波莱蒂：《后现代主义艺术》，引自福柯等：《激进的美学锋芒》，北京：中国人民大学出版社，2003年版，第101页。

③ 陈池瑜：《现代艺术学导论》，北京：清华大学出版社，2005年版，第15页。

坏”。超现实主义打破了形与质，立体主义重构了二维与三维关系，未来主义甚至在二维平面上加入了时间的维度……这些打破是艺术家对不可确定性的向往，是艺术创新张力的凸显。

形式的凸显不仅是内在创新的必要，也是艺术审美接受的固有要素。内容被抽空后与形式同一，并往往借此获得诗性。哲学家维柯在《新科学》中把早期人类的这种审美创造性思维形式称为“诗性智慧”，认为它是一种如同感觉力和想象力的诗性能力和心理功能，更是一种诗性创造[①]。所谓诗性思维通常被视为一种原初的思维，具有主客合一的特点。在诗性的思维中，人们常运用想象力将主观情感转移到外界万事万物之上，使之成为我们的主观心灵的寄托，其最终目标是创造一个主客合一、心物相融的通达之境界。在雅各布森看来，诗性的获得是由于当符号表意侧重于信息本身时，整个表意过程倾向于文本本身，因而将解释者的注意力引向符号文本本身，本身的形式品质成为主导，文字内容的解释退居次要[②]。在元语言压力下，自语歌的赏读者注意力被迫转向演唱、旋律、节奏等形式化要素。同样，视觉艺术中没有具体的表意，读者则被迫从画面形式本身感受形式之美。“自语歌曲”在抽掉了可识别的歌词内容后，反而获得了更为纯粹的形式之美。像似由具象的对象物升华为形式与外部世界的抽象关系。

3. 元艺术

任何艺术都无法脱离形式或者特定意味的形式。但必须承认，以观念艺术为典型的这类艺术无法在具体形式上加以归类。其作品形式并不像似于抽象的外部世界，甚至也不提供“艺术意味”。这类作品曾给艺术的边界界定带来巨大困扰。杜尚的小便池形式显然不在小便池的线条材质抽象之中，曼佐尼的“艺术家之屎”也无法以传统的表现或再现来加以区分。观念艺术以直接面对艺术本质的方式冲击艺术的外延和边界。观念艺术以及随之兴起的行为艺术等均以破坏和对立姿态进入艺术殿堂。它们的形式本身往往毫无“艺术性”，因而它们被纳入艺术范畴时最直接地冲击了狭隘的形式论视野下的“像似”观。也即，如果一个被称为艺术的事物既不在具体事物上一望而知为某种像似物，也不在某种抽象的形式上具有“艺

---

① 维柯：《诗性的智慧》，《新科学》第二卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1987年版，第112页。

② 特伦斯·霍克斯：《符号学》，翟铁鹏译，上海：上海译文出版社，1987年版，第83页。

术的意味”，这种无解则显得更加棘手。

此类艺术往往抛开艺术的内容线索信息，甚至将形式本身简化到一个“非形式”的程度。实际上，观念艺术并非突然出现，我们可以将架上绘画某些非形式的作品看作这种纯艺术的某种拒绝形式的先驱。例如俄国至上运动艺术奠基人马列维奇（Kasimier Severinovich Malevich）的代表作《白上白》和《黑方块》，只是在一张白纸上用直尺画一个正方形，再用铅笔将之均匀涂黑。这一既无内容在形式上也无须专业艺术训练即可获取的作品于1915年展出，引起极大轰动。在马列维奇看来，画中所呈现的并非一个空洞的方形，它的空无一物恰恰是其充实之处——它孕育着丰富的意义。

阿瑟·丹图将这种“寻常物的艺术化嬗变”视为体制历史中决定的概念关系。丹图在区别艺术与纯然之物时，举了一系列看似相近的例子——一块涂满相同红颜料的画布（这让我们想起马列维奇的那些作品）。但它的身份各自不同，分别为：（1）克尔凯郭尔描述的“以色列人穿越红海”；（2）丹麦画家的画作《克尔凯郭尔的情绪》；（3）表现莫斯科的风景画，名为《红场》；（4）极简主义绘画，同样题名为《红场》；（5）宗教画《涅槃》；（6）马蒂斯门徒捉笔的静物画《红桌布》；（7）来自乔尔乔内作坊的敷了底色的画布；（8）用铅红上色的画布；（9）某无名愤青艺术家拿来参展的作品《无题》。在他看来，寻常物转变为艺术的过程，是由于艺术品处于艺术脉络的概念关系之中，而非任何物理关系或可见的“属性”。[①] 上述这些例子中的对象分享了共同的物理特性，其中一些称不上艺术，而其中一些却是艺术。在丹图的论证中，除了第7、8两项，其他均为艺术。而且从第1至第6分别为历史画、心理肖像画、风景画、几何抽象画、宗教画、静物画。

的确，从像似关系所涵涉来看，我们不难将它们一一对应为具体事物（历史、风景、静物）的再现，或是抽象的形式像似物（几何、宗教、心理肖像）。不过，在最后一项上他遇到了最关键的问题。无名艺术家拒绝对该作品作某种特定的解释，他只要求与杜尚或其他大艺术家同样的权利，以“宣称”来实现其作品进入艺术品的行列。这个虚拟的例子中，丹图同意了该无名艺术家的宣称。但我们知道，现实中这种宣称并不一定能

---

① 阿瑟·丹图：《寻常物的嬗变：一种关于艺术的哲学》，陈岸瑛译，南京：江苏人民出版社，2012年版。

取得“蓬皮杜式”的成功认可，即便是“知名”艺术家也一样。两年前艺术家成力在宋庄进行了一场名为“艺术卖比”的表演，之后被警方拘留并处以劳教。司法部门的判断或许并不能决定该行为是否构成艺术，而只是一个现有社会秩序规约下的伦理或法律裁定。按照丹图的逻辑，艺术家成力先生的艺术行为必然具有一种“艺术合法性”。正如艺术家事后请律师给警方的《律师协商函》中写道：“成力行为属于在特定时间、特定场所、面对特定人进行表演的艺术行为……”宋庄这一艺术“场所”以及“艺术圈内人士”的部分肯定成为他艺术行为合法性的基本理由。

反过来，是否蓬皮杜现代艺术中心、丹图虚构出来的策展人身份和宋庄其他圈内人士持否定态度，该艺术行为就必然不成立？判断一个艺术行为的世俗化成功完全可以按照此标准来设定，但若要否定该行为作为艺术则并非这么简单。一旦该作品完成了展示，并在社会文化中产生了某种以艺术为名义的影响，便成为艺术被探讨的对象。

艺术作为一种符号传播，必须经由某种介质实现某个社会文化的语境沟通，并在这个过程中实现有关艺术的“自我指涉”——一个艺术的元语言行为。由此，蓬皮杜文化艺术中心以及纽约的现代艺术博物馆的高价收购根本就不是该艺术品获得艺术的“资格”，而是该艺术成为艺术的构成部分——一个艺术符号的展示表达过程。即便蓬皮杜发出了否定的意见，但曼佐尼的行为导致了对艺术刊物或网络的讨论，而他们大部分人也持否定态度。我们也只能勉强地判断，在这个文化语境下，曼佐尼的行为是一个较为拙劣的坏艺术，而无法说曼佐尼的行为压根无关艺术。因而，假设蓬皮杜拒绝了曼佐尼的天价排泄物，丹图拒绝了青年艺术家的要求，宋庄同行不同意成力的表演方式，他们的否定实际上进入了一个对艺术边界的探讨，从某种程度上说，他们的反应都导致了“艺术处于某种文化语境”——这就是艺术的体裁元语言。

同时，作者自身的宣称本身是无效的，艺术被宣称的有效性取决于艺术行为的符号发送和释义这样一个完整的过程。丹图视之为某种历史或艺术的脉络处境，他反对艺术作品本身具有任何的共性，而只能巧借一种体制性要素来对艺术加以定义。这种定义有助于理解艺术的成立，却无法在艺术文本自身寻找某种“规律”。赵毅衡先生认为，这种体制—历史论无法处理艺术的创新等关键性品质。[①] 由此，在承认艺术成立的体制要素之

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第302页。

外，必须为艺术自身的形式寻求一种展现其本质的界定。从上述对艺术像似性关系的考察可以发现，艺术无论是再现、表现都具有一种艺术的精神指向性。当艺术内容或形式信息线索清晰时，这种指向性是通过对事物映射的像似或然性实现的。当这些线索缺失时，艺术的精神指向性由自身的元语言伴随文本实现。

在形式和内容缺场的情况下，作品的意义栖居于对“艺术”这一“元层次”主题自身边界的追问。换言之，该艺术文本的表意层面超越内容与形式信息层，而直接进入有关艺术自我身份的形上指涉，并通过元语言的跨层次对话实现表意。这虽是对完美自洽系统的破坏，却符合后期结构主义边界开放的动态系统思想。[①] 我们也可以称这种指涉对象为形而上的艺术概念的无解艺术为“元艺术”。它们常常在原有艺术概念的形式外延之外（这常常导致人们争论其是否为艺术），但它们却在艺术这一元语言所指涉的意义之外。

在“元艺术”的范畴中，艺术具体指称物的理据性（包括像似性在内）常常滑落，甚至越过符号的指称对象直指艺术本身。赵毅衡先生曾以禅宗公案为例，“文偃禅师与僧人问答。僧人问‘佛是什么?’师曰‘干屎橛’”[②]。这个“干屎橛”与曼佐尼的“艺术家之屎”岂非异曲同工？艺术中的即兴、随机等手法一定程度上均是对理据性的暂时放弃，这使艺术文本暂时失去具象之“似”而回归自反性询问。雅各布森曾指出，“信息”不提供也不可能提供交流活动的全部“意义”，意义存在于全部交流行为中。前文谈到，当交流过程侧重于信息本身，则产生诗性的形式美感；当交流偏向于发送者，情绪性表达占据主导；当侧重于接受者，意动性占据主导；侧重于表意媒介时，信息语义重要性退缩，而成为保持接触的方式。[③] 此处艺术之无解往往指艺术文本所传递的内容未提供清晰的信息作为解释线索。艺术释义的线索通常倾向于元语言和语境。

元语言所建立的这种释义关系超越了符号与对象之间的像似，而通向艺术理式。回到柏拉图，他所认为的艺术模仿实际上是存在缺陷的，这种缺陷即是，艺术家不应只是再现木匠的床，他可以再现自己心中的床，而“床”与“干屎橛”都通向“艺术”的理式，而非“床”这一概念的理式。

---

① 皮亚杰：《结构主义》，倪连生、王琳译，北京：商务印书馆，2009年版，第11页。

② 普济：《五灯会元》卷十五，北京：中华书局，1984年版。

③ 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海：上海译文出版社，1987年版，第83页。

对艺术模仿论的误会常常在于，“床”的像似对象才是文本中的重要问题。实际上，现代艺术所做的事情是不断地超越床设置的障碍，试图通向艺术本身。这就是现代艺术最大的进步之处——然而在任何通向艺术的过程中，我们又不得不借助“干屎橛”“卖比”“红布”这样一些不同于“床”的介质和具体形式。出现的一个悖论是，它们常常并不比“床”的理式更高明或更接近“艺术的理式”本身。不同符号介质和艺术手段的意义在于，消解艺术文本符号重复既有的形式特征，而丰富艺术符号指向的形式——像似的或然性。

观念艺术的形式特征是观念的自我指涉，它常常跳过艺术符号对象，或者说对象至少不那么重要。元语言不仅是对艺术文本内容性信息的层控解释（自携元语言），还往往体现在内容之外的环节（如语境元语言）的影响。对于艺术文本的接受者而言，要掌握的信息是因素投射在艺术文本的“艺术全文本”（能力元语言）。之所以艺术机构所谓“圈内人士”对艺术的肯定往往有举足轻重的话语权，就是因为在艺术训练的习得经验上，他们能够将对象置于丹图所说的“艺术史语境”。例如，近年大热的网络神曲《忐忑》在网上迅速流传，不是因为审美以及对于艺术形式的深刻感受，而是网友的娱乐精神使然。具备一定专业素养的欣赏者则更具对《忐忑》这首歌的戏剧张力的感受；对民歌和传统戏曲稍有研究的欣赏者还能从中找到笙、笛、提琴、扬琴等乐器伴奏，运用戏曲锣鼓经作为唱词的配合之美，融合老旦、老生、黑头、花旦等多种音色，在极其快速的节奏中实现变化与韵律之美。

本章小结：科学与人文发光学的艺术图像

本章分别从基本属性、技术特征、形式演化三方面考虑了艺术图像的符号特性。其目的是通过对艺术图像的形式分析，窥见艺术的一些本质性特征。本章的研究表明，从孤立的图像文本形式并不能得出最终结论。图像的释义权也并不掌握在作者手中，它是一个历史社会语境在一次符号表意与释义中的投射。而最后的环节中，读者具有主导力量。

第五章　拟像

汉语中本无“拟像”一词，而仅有作为修辞格的“拟象”。“拟象”一说源于《易经》“观物取象”——模拟的意思，后来在文学修辞中有“拟象”一说。“拟像”一词则主要与图像时代有关，尤其通过博德里亚等人对理论的翻译而逐渐普及了“拟像”（simulacrum）一词的使用。实际上是将传媒式景观，故此用“像”。鲍德里亚将拟像分为三个阶段：一是仿制（counterfeit），侧重于对原物的模仿和再现；二是生产（production），是资本主义商品规律和复制的自我循环，不再有一个原物作为模拟对象；三是拟真（simulation），是指现代社会文化所呈现的符号化存在及其对原有的那种客观真实的消解。在机械复制之前，复制本身是几乎不可实现的，或者至少在文化中占据极其微小的部分。例如，中国古代学习书法的方式是摹写和临写，但著名艺术家的真迹则只有极少数的文化贵族和帝王之家才能有幸一睹真容，即便是高品质的副本也弥足珍贵。被誉为天下第一行书的《兰亭序》原件已佚，被视为最接近原件的副本《神龙兰亭》也已贵为国宝，现藏于故宫博物院。

这是个充满“拟像”的时代，数字时代的图像艺术复杂性早已不止于本雅明所说的机械复制。复本的真假一度还是一个重要的传播学问题，然而复制的文化很快自证了另一种真与假的逻辑：复本以无可辩驳的实在性构成了这个时代的主要信息存在方式。李普曼所说的拟态环境（pseudo-environment）也早已超出他那个时代的媒介现实，成为人们日常生活的普遍真实，因而拟态环境实际上已经是一个“真环境”。该术语中 pseudo“伪、假”的意思已不合时宜。因为，并不存在一个与拟态环境相对的“真实”环境。这个时代的诸多追求中，有两种“真相”是我们不断追问的，一个是外部世界的真相，另一个是内在向度的自我真相。前者诉诸我们与这个世界打交道的方式，后者是这个世界对我们自身的塑造。本章讨论经由媒介现实构造的拟像，其逻辑依据是这两种真相都必须经由各类媒

介的符号建构。

如果文化符号学不能对以数字景观为代表的当代传媒世界进行相应的解释，那么它就是一种伪理论，或者至少是一种过时的理论。无论是当下热闹的“品牌形象”塑造，还是带有理性色彩的新闻真相探寻，我们均可以通过传媒拟像的符号生成机制来加以解读。凭借这种机制，我们得以从纷繁复杂的媒介景象中剖开一条理解“真相”的路径。

第一节　形象与自我

一、形象理论的发展

1. 形象的言说语境

在古代汉语中，形象由“形”与“象”两个概念合成。汉孔安国在《尚书注疏》中第一次将“形”与“象”连缀成“形象”一词：“审说梦之人，刻其形象，以四方求于民间。”此处“形象”就具体地指人的相貌外形。现代汉语中，“形象”一词兼作形容词与名词。作形容词时，指逼真而具象。在皮尔斯依抽象程度对像似符进行的分类中，形象像似是像似方式最具象，且通常是像似程度较高的一种像似符。作为一种思维方式，“形象”与“逻辑”相对，是一种诉诸直观、感性的认知方式。在《现代汉语词典》(2005 版）中，形象思维也称“艺术思维”，释义为“文学艺术创作过程中主要的思维方式，借助于形象反映生活，运用典型化和想象的方法，塑造艺术形象，表达作者的思想感情”[1]。可见“形象”与文学、艺术关系紧密。“形象”作名词时，有两个意思，一是“具体的形状或姿态”，二是“文艺作品中创造出来的生动具体的、激发人们思想感情的生活图景，通常指文学作品中的人物的神情面貌和性格特征”[2]。可见形象既可以指向实有其事，也可以指向虚拟意象。

古代宗教社会对形象有许多研究与规定。在东方世界的佛教中，“法相”是认识的重要概念。“诸法显现于外各别不同的相。所谓诸法之相状，

---

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室：《现代汉语词典（第五版)》，北京：商务印书馆，2005 年版，第 1526 页。

② 中国社会科学院语言研究所词典编辑室：《现代汉语词典（第五版)》，北京：商务印书馆，2005 年版，第 1526 页。

包含体相（本质）与义相（意义）二者。"[①] 又有三十二法相，乃是如来应化之身的说法。佛学大词典释义为"真如、实相"[②]。可见，"法相"是"形象"的一种表述，但佛学中的"法相"并不仅仅形之于外，而是包含体相和本真的综合概念。在西方世界以基督教为典型的西方宗教曾对具体的"形象"持一种否定的态度。因为人创造的形象是无生命、无精神的。这些形象的本性是物质性的，它妨碍信仰的精神性。因此，《旧约》强调上帝的不可知和虚空性。《摩西十诫》中，就有"不可为自己雕刻形象(image)"(《出埃及记》20：4)。及至《新约》虽然依然不赞同偶像行为，上帝却道成肉身，上帝之子是"不能看见之神的像"，是神的显现——他最终成了万世楷模。实际上，我们发现，东西方的宗教均是追求精神性的。但在精神性的追求过程中，都无法脱离"形象"。

更重要的是，传媒化语境下形象已成为人们生活中如此重要的内容。个人、机构组织、城市、国家莫不关涉其中。韩国整容业风靡全球，化妆品和服装成为除饮食外最基础的消费内容；企业花巨资打造品牌形象(brand identity)，动辄千万聘请形象代言人；政府机构和政客也非常重视形象的公关；而城市形象（city image）和国家形象（nationalimage）更成为国家、城市和地区的软实力中非常重要的构成要素。瑞士的"中立"形象使得瑞士两百年来由一个无名小国发展成为世界人均收入第一的富有国家。可以说布尔迪厄所说的符号资本的主要内容即是形象资本。

可见，形象问题是一个重要的理论问题，关于它的讨论对当代传媒景观语境下的现实生活具有重要实践指导价值。那么，"形象"是一种怎样的符号？其机制如何？

2.“形象”的再定义

"形象"的常用词是 image、figure。由于形象往往被等同于图像，使得"形象性"与"图像性"常常是同义语。而这种误解主要来源于文献的翻译过程。image 含义宽泛，包括影像、想象、肖像、偶像。这些意象的共同线索是"形象"具有一种图像化的表征（an iconic mental representation)。巴尔特的名篇《图像修辞》(*Rhetoric of the Image*）讨

---

① 陈义孝编：《佛学常见辞汇》

② 真如：(术语)(此梵语出自金刚经之梵本，译曰真如性)，真者真实之义，如者如常之义，诸法之体性离虚妄而真实，故云真，常住而不变不改，故云如。唯识论二曰："真谓真实，显非虚妄。如谓如常，表无变易。谓此真实于一切法，常如其性，故曰真如"选自中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书》，北京：中国大百科全书出版社，1982年版。

论的是具体的视觉图像问题；米切尔的大作《图像学》（*Iconology*）的副标题为"*image* · *text* · *ideology*"，此后他的《图像理论》（*Picture Theory*）却弃用涵盖面更广的 image 而使用具体而大众的 picture。本书在第一章图像的谱系一节曾引用米切尔在《图像学：形象·文本·意识形态》做的一个有关形象的谱系，本书对语言的分类进行了微调[①]。图 5－1 为米切尔的绘制：

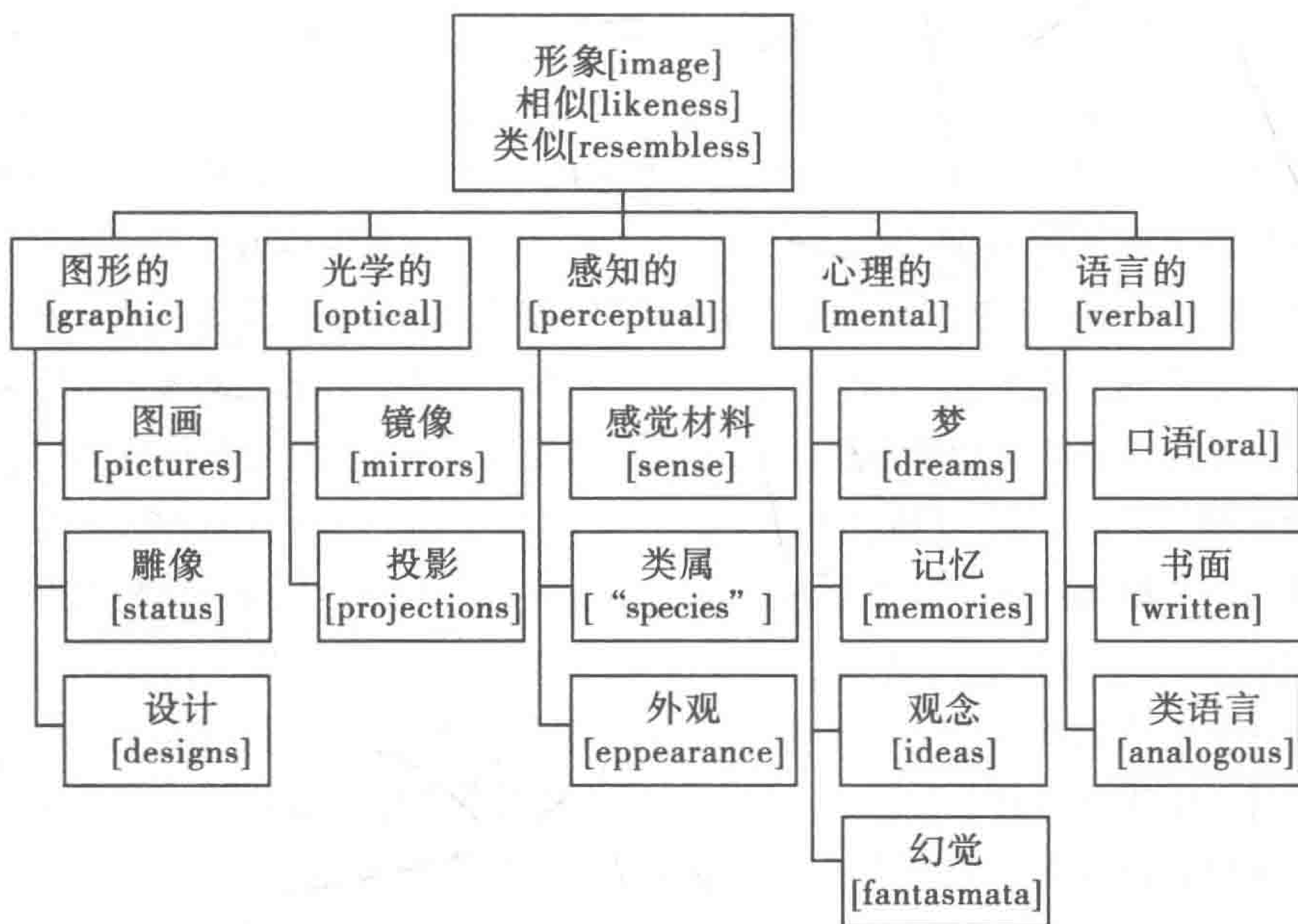


图 5－1

上述家族谱系中，我们将居于顶端的 image 称为"图像"也可以成立。因此，形象的最广义用法即是图像。由此，本文的"形象"在某些语境下，与图像可能同义。但两者的区别也是重要的。归纳有三：一是"形象"和"图像"在相近的文本并用时，"形象"是"图像"的概念化抽象化，而图像是形象的具体化。我们说作品中的"图像"，通常是指"一个具体的画面和图片"，而艺术或文学作品中的"形象"则是基于心理认知造成的某个感知进而需要经由读者联想出来的"形象"。实际上，此时的形象乃是一种"心象"，这就导致了"形象"与"图像"的第二个区别，图像偏向文本主导而"形象"偏向感知者主导。当我们说"心理图像"

① 参阅原文有所调整，米切尔：《图像学：形象·文本·意识形态》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2012 年版，第 6 页。

时，往往需要加上“心理”的限定。此时“图像”的用法就有某种类比的性质，而当我们说“形象”时则无须限制。区别之三，图像通常作为一个更泛指的学科名“图像学”。图像学的英文对译是 iconology，而“imagology”专指由文学的形象发展而来的“形象学”①。

文学中所说形象思维为形象的早期主要含义。流沙河所著《十二象》系统阐述了诗歌意象理论，即文学中的“形象”问题，分为易象、象征、兴象、喻象、拟象、隐象、典象、赋象、意象、意象派一例，客观对应物象、象外之象，凡 12 篇，合称“十二象”。② 这个形象还主要指通过修辞而生成的文学“语象”。现代形象学更侧重于结合社会语境来讨论文学中的形象与现实社会的问题，是一个语用学的问题。孟华指出，比较文学中“形象学”的研究史可以远溯至比较文学学科的诞生，“比较文学从一开始就十分重视‘旅游者’，把他们作为‘媒介学’的重要研究对象。‘旅游者’流传下来的游记普遍记录了异国的‘形象’，这就使得对形象的研究包含在了最传统的‘国际文学交流’”③。20 世纪四五十年代后，形象学逐渐获得系统化的研究，尤其为法国、德国学者所钟爱。其研究范畴主要是“对异国形象或描述的研究”④。经过近五十年发展，“形象”已经成为当代媒介生活的共通性话题和一般现象，其含义也远远超出“异国文化”。不过，由于“形象学”作为一门学科发端于比较文学，我国学界至今仍将其研究旨归视为“文学”⑤。国内形象学的主要引介者孟华认为，“形象研究在新形势下借用了诸多新理论、新方法，对传统进行了重大改革，在理论和方法论方面建构了一套较成型的体系，终于可以被冠之以‘学’了。但它研究的终极目标并未改变：对一国中异国形象的研究，最终导致的始

---

① 形象学：原为法语词 imagologie，在英语界并无使用。我国学者的使用并不统一。有的学者用法语词，如张月：《观看与想象——关于形象学和异国现象》，载《郑州大学学报》，2002 年第 3 期；有的学者用 the study of image. 如孟华：《形象学研究要注重总体性与综合性》，《中国比较文学》，2004 年第 4 期；还有的学者按照英语构词法，用 imagology，如周宁《跨文化形象学：问题与方法的困境》，载《厦门大学学报》，2012 年第 5 期从形象学的学科化发展来看，建议用 imagology，以下同。

② 舒诚主编：《中外名书奇书趣书禁书博览》，北京：燕山出版社，1992 年版，第 421～422 页。

③ 孟华：《形象学研究要注重总体性与综合性》，载《中国比较文学》，2000 年第 4 期，第 2 页。

④ 巴柔：《形象》，选自孟华主编：《比较文学形象学》，北京：北京大学出版社，2001 年第 4 期，第 153 页。

⑤ 金安利：《近十五年来国内形象学研究回顾与展望》，2007 年第 5 期，第 61 页。

终是对‘我’与‘他者’间文学、文化关系的关注，因而它仍然隶属于国际文学关系研究的大范畴，使用的也主要是影响—接受研究的方法……”①

显然艺术形象已经不能涵盖当代传媒文化中的形象问题。在本分类体系中将形象界定为一种基于对象的综合印象感知，包括个人、群体（民族、种族、社群、性别）、机构（政府、企业、组织）、城市、国家。形象对于传媒研究具有特别重要的意义，从正向的传播效果达成来看，即是广义的“品牌形象”。如前所说，当形象在当代媒介社会成为企业的无形资产、产品的销售保障、城市乃至国家软实力的构成部分，形象的研究自然也就越出了既有“文学形象学”范畴。实际上这种发展正在逐渐产生。②文学自身的广义化、文化转向后，“文学形象学”就不得不成为基于大众传媒建构的广义文学文本中一种自我以及他者的认知的研究。社会形象成为个体与社会建立方式实现自我认知的方式。它也不得不成为一种为各种形象寻找规律的一般文化的符号研究。就具体的形式而言，它也必须从“广义的文学文本”——传媒文本中寻找更加鲜活的素材。广告、新闻、法律、历史、器物以及一切传媒都成为建构当代文化并提供形象的手段。这也是当代“文化形象学”获得勃勃生机的出路。本文依据从微观到宏观，从具象到抽象的思路，认为形象的研究可依次涵盖于以下几个层次的关系中：

层次一：形象的文本化、媒介化呈现。在这个意义上，形象具象为某种可视的图画，也可以是文字文本的描述。当形象呈现为视觉化，就成了具体的图画、照片、电影、映像等媒介化存在。作为形象的文化研究，我们可以将其视为当代传媒文化的一种。因此，文本的研究对象常常需要大量具体的传媒视觉图像来作为文本对象。图片（picture）、图形（graphic）、外观（appearance）和肖像（portrait）始终是形象的一面，而非形象的全部。形象正是通过一个个具体的呈现来实现心象的效果。在现代品牌运作中，形象是通过反复的广告效果累积而成的。这是图像视觉文化在传媒语境下必然涉及的重要环节。但需要特别指出的是，这种具体

---

① 孟华：《形象学研究要注重总体性与综合性》，载《中国比较文学》，2000年第4期，第2页。

② Kauhanen, Erkki A., *The River of Ink: Media Epistemology, Ontology and Imagology in the Light of Science, Pseudoscience and Technology Material in Six Major Finnish Newspapers in* 1990. University of Helsinki, 1997.

化的视觉、外观、图形都不是形象的全体，而是形象的一个具体面。一个国家形象可能会呈现为它的文学、体育或者某个具体的标志图像。但我们不能就此认为，这就是该国的形象总体。其逻辑关系正如“白马”与“马”一样，是具体面与抽象总体的关系。反过来，任何形象都需要通过具体的符号表达并经由媒介传播出去。2014 年马年春晚中有一个节目叫《中国符号》，通过人体造型展现了中国的自然景观、文化典故，其呈现的中国形象就是具体的符号。

层次二：形象投射与感知中所形成的“心象”。它是形象在接收者心目中的“印象累加”。每一个印象都造成某种抽象的形象投射结果，但感知的心象也不是形象的全部。一方面，这种“心象”是动态而不可靠的。接收者可能因为了解不全面而获得“走马观花”的效果，也可能因梦、幻觉而生成“牡丹亭”式的悲剧。但这种不可靠并不等于“错误”。因为一个抽象的形象本身是由“各种形象”构筑而成的，因此，所有对形象的接受都是一个符号化、片面化的“刻板成见”。对于集体心理而言，这些不同的刻板成见往往反映了一个形象的总体面貌。因此，当我们说“形象”时，已经进入了一个综合性的抽象层面。

层次三：形象主体。形象主体通常是一个实体，也即该形象的所有者和发出者。但形象主体并非形象背后的那个“真相”。形象文本的真相仅仅存在于形象文本和形象接受之中。例如，可口可乐的品牌形象是由标识、色彩、广告、品牌代言人构成的一系列印象，而主体是可口可乐公司。可口可乐公司的那些厂房或生产基地并非可口可乐形象背后的“真相”，而只是形象这个符号所依托的“原物”。在第一章的图像的符号性一节已经详细论述过，原物只是像似符号所暂时寄住的处所，而非原物的全部性质。在品牌形象传播实践中，形象的操作者往往有意识地选取具备其“特征的面相”来进行符号化传播。政客需要将自己包装成热爱家人、热爱祖国的人，明星需要表现得美丽。人们常好奇于明星的生活“真相”，并常常获得失望的结果。生活中的明星常常不是形象学背后的“本人”，而是与人们所期待的形象有关的他者。

在这些层次中，大致可以区分形象的两种向度：自我形象与社会形象。自我形象是镜像的演变，而社会形象是一套社会评价元语言的结果。在这些层次中，我们可以抽象出“形象”的符号学定义：

形象，是社会主体以像似符号为导向的传播效果聚合，也是主体在社会中的重要符号化存在方式。由于每个具体认知都包含相应的元语言规

则，因此形象也是一种主体的评价性元语言集合。

例如，多重分节下的形象指涉——妻子、女强人是按照不同元语言的评价机制；同层次元语言的冲突与评价漩涡：忠孝难两全，忠孝被置于一个优秀人格评价的机制之上。形象的形成通常伴随不可避免的刻板成见与意义累积。主体在主动塑造自我形象时往往会选择性地提供信息，因而形象不可能是一种客观全面的结果，而是由无数拟像构成的集合。同时，形象又不是形象主体可以完全控制的。这种自我意图往往并不能完全地实施于形象文本当中。因此，一门形象学就有两个基本面，一是理解形象形成的机制，二是基于实现主体意图的形象结构而实施的操作。由此，当前的形象学可以被描述为这样一门学问：形象学，是研究形象的形成机制和规律，并通过相应的文本策略实现主体的形象建构目标。在当代媒介语境下，形象的建构通常借助媒介化的途径实现。

这一定义超越了比较文学中对形象学研究的限制。一是突破了文学体裁中的形象这一狭隘的范畴，进入大众媒介中可能建构的所有形象，如品牌形象、国家形象、城市形象、个人形象、媒介形象、外交形象、企业形象等；二是突破研究目标，不仅仅限于形象评价，同时也探讨形象的积极建构，如李咏吟的《形象叙述学》讨论形象的叙述生成机制，栾轶玫《媒介形象学导论》讨论媒介机构形象的建构等。本文并不深入这些操作性的问题，而旨在提供它们固有的符号机制。尤其是，基于图像符号理论的一种符号生成。在形象的诸多问题中，包含两个向度，一个是外在的客观形象，一个是内在的自我形象。外在评价作为一种符号聚合不具有“自反性”等符号机制的特殊意义，且与本文的主题——像似性关系较远，故而不作深入讨论。本文着重讨论自我形象与作为一种高度像似符——镜像之间的关系。

二、自反性形象

社会化媒介化的形象评价如何转化为人类的自我认知？作为一种图式的认知方式，自我形象是以“镜像”为原型的符号自我建构过程，是一个自反性概念。自反性必然要求有一个符号表意距离。也即，“自我意识”实际上是一个外界对自我的反射。与这个自我反射最相关的是“镜像”的概念。实际上，镜像也是人类文化符号中最为丰富的一种。人只有借助镜子一类的介质才可能看见自己——这是一件非常诡吊的事。极少有哪种事物被赋予如此多的社会因素，同时又造成如此多的困惑。中西神话不约而

同赋镜像以神奇的力量，文学家为之如痴如醉，而符号理论家为之争论不休。镜像与人们惯性认识中的符号看上去差异如此之大——它“自然”得叫人无法将它视作符号，不少学者甚至欲将其逐出符号学理论探讨的范畴。实际上，镜像潜藏的诸多命题仍有待深入探讨。本节的重点在于，镜像作为自我形象的一种生成机制，其发生过程如何，人类对镜子这种实体的认知如何转变成一种“镜中我”的符号认知方式。

1. 镜像与人类的自我认知

人类一直都在努力寻找自己与其他动物的根本区别，但这种努力所得到的任意单一证据都不足以构成与动物区别的不可跨越鸿沟。动物在某方面的能力常常非常出色——鹰有锐利的视觉，狗有敏锐的嗅觉，而蝙蝠能够通过超声波回声定位。即便在单纯的智力问题上，也未必能找到动物与人类之间的决绝界限。黑猩猩的短期记忆力高于人类，亚马逊丛林中的卷尾猴可以使用工具，而猩猩甚至可以制造简单的工具，蚂蚁或者蜜蜂的分工合作极其有效。人的理性只能在形而上的意义上区别动物，甚至道德和自我牺牲的精神也并不能完全将动物与人区隔开来，但认识自我是如此之重要，以致人们必须通过综合性才能完成这种区别，并且这种区别的具体内容一直还在累积。卡西尔在《人论》开篇即指出，“认识自我乃是哲学探究的最高目标”[①]。他提出的论点“人是符号的动物”再次为人的自我认知提供了新的证据，但这依然无法阻止边界的相互僭越。西比奥克的“动物符号学”就是对符号为人类所独享的观点的反证。

恐怕任何单一的论据都不可能决然地完成人类与动物区隔这一“复杂”的问题。马克思·舍勒（Max Scheler）曾经焦虑地提出：“我们有一个科学的人类学、一个哲学的人类学和一个神学的人类学，它们彼此之间都毫不通气。因此我们不再具有任何清晰而连贯的关于人的观念。从事研究人的各种特殊科学的不断增长的复杂性，与其说是阐明我们关于人的概念，不如说是使这种概念更加混乱不堪。”[②] 舍勒看到了复杂性，而实际上他的焦虑正是拒绝承认复杂性，而希望进行一种简化的断言和归纳。埃德加·莫兰指出：“复杂的东西不能被概括为一个主导词，不能被归结为一条定律，不能被化归为一个简单的观念。复杂性是不能用简单的方式来

---

① 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第3页。

② 马克思·舍勒：《人在宇宙中的地位》(die stellung dos menschen im kosmos)，达姆斯塔特，1928年，第13页以后。恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第29页。

加以定义并取代简单性的东西。复杂性是一个提出问题的词语，而不是一个提出现成答案的词语，它表明了世界向我们提出的挑战。复杂性思想不能使我们避免和消除这个挑战，但是它可以帮助我们迎接它，甚至驾驭它。"①

论证工作的最佳途径恐怕是在人类不断自我建构中实现"人"的总体性价值，不断用新证据实现人的自我建构，而非给出一个僵死的终极答案。卡西尔即便将人定义为"符号的动物"也保留了对动物的开放性。他指出，"对这个问题（类人猿的符号化过程）的未来发展作任何语言都是为时过早的。这个领域必须为今后的研究始终敞开大门"②。本文所讨论的"镜像识别能力"作为一种人类符号能力也是如此。科学实验表明，除了人类外仅有经驯养的黑猩猩以及某些鸟类（如喜鹊）有照镜子的能力③，但猴子在这方面的能力却未通过实验论证。④ 并非说能从镜子里认识自己完全等同于具有抽象的自我概念，但无疑镜像认知是自我概念赖以寄托的重要基础。镜像能力是自我阐释的知觉符号之一，并且是非常基础的一种。虽然自我镜像识别能力也并不能决然地将人与动物区别开来，但某种程度上它所体现的自我识别能力（所谓"我"的概念），在人类进化中起到了重大作用。从某种意义上说，镜像的认知是人类自我意识觉醒的标志。因为只有"我"存在，人类社会化发展过程中才可能具有更进一步的自我意识显现。人类历史的所有人文科学问题几乎都可以归纳为"我"的某种面相。能进一步对镜像作出解释，更是人类独有的能力——人作为符号的动物在镜像这个考题中再次胜出。

2. "镜像"是形象的自反式符号建构

符号能力（symbolic capability），也称为"能力元语言"（competence metalanguage），是"解释者使用适当的符码来解释符号文本

① 埃德加·莫兰：《复杂性思想导论》，陈一壮译，上海：华东师范大学出版社，2008年版。

② 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第36页。

③ 据说喜鹊一定程度能从镜子中辨认自己的形象。Helmut Prior *Mirror - Induced Behavior in the Magpie* (*Pica pica*): *Evidence of Self - Recognition*. PLoS BIOLOGY. August 2008. Vol. 6. Issue 8.

④ 尽管猴子可能很欣赏镜子及其特征，但却无法在镜子里认出自己来。相反，它们对这些影像的反应，就好像看见了陌生的猴子一样。见萨勒：《在达尔文的镜子里》，鲁刚译，长春：长春出版社，2004年版，第52页。

的一种能力”[1]。本文之所以称为符号能力原因有三：一是符号能力不仅仅是解释的能力，还应当包括制造符号的能力；二是符号能力本身就是一种元层次的能力，只有通过具有符号能力的人的规约才能称为意义的载体；三是符号能力不仅包括语言性解释，还必须包括非语言的符号解释与制造能力。本文探讨图像问题，自然需要超越语言问题。

前文谈到，镜像认知是人类自我意识觉醒的重要一环，但即便是最智慧的现代人类，镜像识别也需要一个认知过程。实验表明，从小失明的人在成年后复明，需要花很长时间理解镜子的基本特性。这一点在某些未使用镜子的土著部落也可以得到确证。其次，人对镜像的理解能力并非与生俱来，它需要个体在成长中过程中通过一定习得经验积累而逐渐获得——拉康称之为“镜像阶段”。拉康的镜像阶段理论的重要参照是法国儿童心理学家亨利·瓦隆的“镜子测验”。该实验表明，即便在肢体协调性方面弱于其他动物，人类依然在领会自身镜像关系方面更有优势。这似乎表明，镜像是智力中比较特别的一种能力。这种能力可能不完全与记忆等其他智能等同。拉康与弗洛伊德都认为，自我并非一个自然的存在，而是幼儿主体与自身之镜像之间的“自恋的激情”的产物。[2] 这即是说，人不是依靠自身实体实现自我认知，而是有关“我”的形象映像。因此，拉康把自我称为“理想—我”——一种虚构的符号。于是这一认识可以理解为：人类依靠符号实现自我的建构，而镜像是人类作为符号动物的自我建构的重要门槛。似乎一旦迈过这道门槛，人类就进入了符号世界之中，且这一关系是不可逆的。因而卡西尔说“人不再能直接面对实在，他不可能仿佛是与直观实在面对面”[3]。这个评述颇有点见山不是山的味道。意思是，当人们进入社会规约的符号编码模式来认知事物，则这些认知能力就成为一种先验的东西，一种理解事物的定式和模式。比如孩子们的世界是平面的，而随着年龄增长，当我们逐渐习惯用透视法来看待事物时，就再也没有孩提时候的那种看待事物的眼光了。许多艺术家虽然穷毕生之力以回到孩子的直观，达到“见山还是山”的境界，但此时的山还是孩子的那种直观吗？显然那是另一种所见之山。

在论证人类作为符号动物的过程中，卡西尔着重论述了符号系统与有

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年版，第233页。
② 严泽胜：《镜像阶段》，载《国外理论动态》，2006年第2期，第58页。
③ 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第33页。

机体的差异，他将这种差异解释为反应（reaction）与应对（response），前者对应信号（sign）而后者对应符号（symbol）。本文不打算纠缠卡西尔对巴甫洛夫实验的指责，而重在说明符号能力是一种怎样的能力。因为，符号能力是打开特殊的人类世界——人类文化世界大门的开门秘诀！卡西尔将这个秘诀归功于符号系统的普遍性、有效性和全面适用性。[①]

符号能力是一种区别于信号的普遍指称能力（designation），它不同于信号对物质实在性的依赖。卡西尔区别了“信号”与“符号”的不同。他认为，“符号，就这个词的本来意义而言，是不可能被还原为单纯的信号的。信号和符号属于两个不同的论域：信号是物理的存在世界之一部分；……信号即使在被这样理解和运用时，也仍然有着某种物理的或实体性的存在；而符号则仅有功能性的价值”[②]。这与索绪尔将符号行为视为社会心理现象的判断异曲同工。

卡西尔甚至将符号世界与信号所属的物理世界视为一种此消彼长的关系。他认为“人的符号活动（symbolic activity）进展多少，物理实在似乎也就相应地退却多少”[③]。卡西尔这样说更适合理解为一种比喻而非人掌握符号工具的实际状态。因为符号世界并不是渐进地侵占物理世界的领地，而是一种智性的开启。一旦获得符号的钥匙，哪怕获得有限的指称能力，整个世界就处于一种符号待在的境地。即便在认知能力有限的远古时期，也不妨碍人类以特定方式将整个宇宙符号化。随着人类进化，不断丰富的认知，实际上只是在提供宇宙文本的更多分节方式而已。人在获得符号能力的那个刹那，就对整个世界提出了最初的符号化。物理世界是自在世界，而符号世界是人的世界，一旦进入人的世界，便完全而非部分地生活于符号之中。卡西尔认识到这是一种不可退却的能力，“在某种意义上说，人是在不断地与自身打交道而不是在应付事物本身。他是如此地使自己被包围在语言的形式、艺术的想象、神话的符号以及宗教的仪式之中，以致除非凭借这些人为媒介物的中介，否则他就不可能看见或认识任何东西”[④]。

我们在谈论镜像时，无法谈论非符号化或去符号化的“镜子”，而只能谈论某种符号化方式的镜子。这看上去不可思议，因为常识告诉我们，

---

① 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第45页。
② 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第40页。
③ 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第33页。
④ 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003年版，第33页。

我们可以谈论镜子的纯客观物理特性，但实际上，纯客观物理特性并不存在于人的感知中，当我们以某种视角谈论其“体积、重量、色彩、光学性能”时，我们已经选取了属于人类习得经验的要素，而“选取”正是符号化的过程。除非，我们能抛弃作为人的感知，回复“非人”的状态。因此，我们无法谈论这种具有某种物理光学特性的实体及其特性，而只能谈论具有某种光学特性的符号载体。赵毅衡先生在解释能力元语言时，指出了能力元语言的来源是一种“社会性的成长经历”[①]。当我们说，21 世纪是一个符号的世纪时，不是一种实指，而是说这个时代符号膨胀的速度过于迅速，符号充斥了我们的生活。在传媒与信息化的过程中，在大众文化崛起的狂欢下，符号发生了密度的变化——麦克卢汉称之为内爆(implosion)。

人类进入符号世界是人之为人的确证。唯其如此，人被称为符号动物才具有逻辑的自洽性。进入符号世界之后，的确有一些关键性的节点——镜像符号就是这样一个具有标志意义的能力。因为，镜像比一般符号更具挑战性。一般性符号与信号存在一些模糊的边界地带，大量的信号混迹于符号之中。赵毅衡先生将信号称为符号活动的底线。[②] 而西比奥克将动物界的信号行为纳入符号学研究范畴。此处可能发生的巨大误会是，当动物符号学建立时，人作为符号动物的唯一性是否消失。实际上，动物符号学的本质仍然是“人类符号学”的动物化关照。正如乌克威尔说，在苍蝇的世界中就只有“苍蝇的事物”，而在海胆的世界中就只有“海胆的事物”。所有的动物符号学研究都无法摆脱以人类符号世界的关照方式来理解动物的“符号意图”。也即，我们以人的理解方式建构的动物符号行为方式的本质是人类社会心理的一个投射。即便这一投射的名称是“动物符号学”(zoo semiotics)，其模式仍是人类社会的符号活动模式。

回到形象问题，在作为自我认知的“人类性”问题上，镜像提供了某种自我确证和主体建构的方式。实际上，这里的“镜像”应从上文所论述的科学镜像中广延开来，成为一种理念认知上的“自反性符号能力”(reflexive reference capacity)。从这个意义上说，会照镜子的喜鹊并不具备严格的符号自我指称能力。这种自我符号指称是抽象概念“自我”借助

---

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011 年版，第 233 页。

② 赵毅衡教授将“信号”表述为“不要求解释，却要求接受者行动反应”，选自赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011 年版，第 53 页。

诸种“像似符”的呈现，因而“我”的形象是一种符号化的抽象自我镜像。自我形象是自反性符号能力对像似符的应用。总体而言，形象本身并不带有真伪的评价机制，而是一种社会性的元语言基于像似机制建构的“拟像”（simulacrum）。形象正是在这一点上区别于下一节将要论及的“拟真”（simulation）。拟像既包括社会性评价机制下建构的拟像也包括符号述真的拟真概念。

第二节　拟真

在鲍德里亚的拟像理论中，拟真（Simulation）属于高级阶段。在拟像的初级阶段，仿造相对于“原物”而存在且与原物始终具有某种紧张的对立；第二个阶段中，原物的重要性逐渐退却，即生产阶段以大量的自我复制成为拟像的主要构成；到拟真阶段，符号生产通过拟真消解了社会真实与拟像之间的差异，并将客观世界的原有真实取而代之。本研究不作鲍德里亚式的社会批判，仅从符号学角度来分析拟真的符号化方式以及它们如何构成传媒景观的主要内容。

艾柯曾将符号学研究范畴界说为“可用以研究说谎的每物”[①]。显见的理由是，倘若某种东西不能用来说谎，反过来也就无法用以阐明真理。他甚至认为，谎言理论应该被视为一般符号学至为全面的大纲。可见述真问题在符号学理论中具有相当重要的位置。同时，谎言与真相作为成对范畴永远无法脱离彼此，因而符号学也必然是“述真”之学——谎言与述真都是某种具体意义与对象的关系的判断，而符号学作为“意义之学”必然涵盖两者。从符号构成过程来看，符号文本所赖以传递意义的“再现体”永远只是也只能是对象的部分抽取，因而只能是柏拉图所说的那种次级的模仿，是“像似性”之不足所诱发的灾难。本书第一章已经论述过“像似”仅能做到“绝似”或者“全像似”，而无法推进到“同一”，因而“假”永远无法消失。真与假不是物理技术可以克服的障碍，而是意义的不同约定，因此复制的蒙娜丽莎永远无法替代原作。基于此，“像”与“是”就有了诸多牵扯不清的关系。

一旦符号衍义展开，就像开启了潘多拉魔盒，符号链上新的解释不断

---

① 艾柯：《符号学理论》，卢德平译，北京：中国人民大学出版社，1990年版，第5页。

介入。真相就不仅仅是两个层级，而是被陷入了一个遥不可及的柏拉图黑洞。符号对客观世界再现的基本过程已蕴含了失真的可能环节，如果再考虑符号发出者主观的欺骗意图存在，符号接受者误读因素的存在以及符号传播过程中的媒介失真等情况，整个符号过程真可谓“扑朔迷离”。彼得斯用“对空而语”（speaking into the air）来作为他的《传播思想史》（*A History of the Idea of Communication*）的标题。何道宽译为“交流的无奈”颇得深意。在他看来，完美的交流无非是一种注定失败的徒劳。而这种徒劳，不是“道德的失败，而是有缺陷计划的恰当死亡”[①]。足见完美的交流是多么难以实现的事！换言之，本真不可触摸而只能是柏拉图式的抽象理式，一旦被符号化，它就不再是“理式”本身，而是理式的某个具体面相。每一次有关理式的表意，都只是一次具体的符号之旅。本章也并非要在哲学意义上对真相的完美实现作一个终极的追问，而是在赞同“本真”之不可触及的前提下，对具体现象自身作一种基于符号形式论的述真讨论。这种讨论，对于理解这个充满图像和像似性的媒介幻象的时代，不无裨益。

一、“拟态环境”与符号“述真”

首先，本文讨论的不是基于主观意图的谎言：假新闻、法律伪证、历史造假均在这些体裁所规定的真实范围内可以被证伪。现代媒介以“真实”的名义造成了现代社会生活的整体性迷失，以致李普曼在近百年前就发现，我们生活的这个世界是由媒介主导的“拟态环境”。他用的词“pseudo”也可以译为“假、伪”。也即他提醒人们，我们身处的这个环境与我们曾经真实接触的环境有所不同。之所以是“拟态”而不全然是假，是因为它与李普曼所说的真实环境无法被视为二元对立的关系。更重要的是，人们以“拟态环境”的信息为依据所采取的行动又是作用于真实社会环境的。为了警醒人们“往往将其当作真实的环境加以接受”[②] 的现实，李普曼坚持在概念上将“拟态环境”设定为“真实环境”的对立面加以界定。此后，日本学者藤竹晓进一步研究了“拟态环境的环境化”问题。他认为，拟态环境被人们作为真实环境接受之后，所反馈的行为不再是拟态

---

① 彼得斯：《交流的无奈：传播思想史》，何道宽译，北京：华夏出版社，2003年版，第17页。

② 李普曼：《公众舆论》，阎克文、江红译，上海：上海人民出版社，2006年版，第62页。

的，而是真实的行为，这种真实行为本身构成了“真实环境”的一部分。因而整个过程就是，从拟态环境到主观认知再到现实环境的循环。

这个观点影响深远，成为当代传播学的基础理论之一。然而随着媒介现实的发展，人们逐渐发现，拟态环境之外的“真实环境”并不存在。因为，如果任何经由媒介化、符号化的信息都是拟态环境的组成部分，真实环境的空间已经无处可寻。换言之，人们一直以为的坚实存在的那个与拟态环境相对立的真实环境其实只是另一组“拟态环境”。进而，拟态环境在认识论意义上的对立范畴——“假”就不存在了，真实世界本身的实存性是通过符号与人的感知打交道实现的，因而必然是符号化、媒介化的。至此，pseudo 一词似乎应当用另一组词汇来替代——拟像（simulacra）与拟真（simulation）。而拟态环境，只是无法触及的“本真”所必然经由符号化、媒介化所造成的“拟像”和“拟真”——而其中最重要的机制是符号的像似。现代媒介所生成的拟像是以高度“像似”为主导的述真世界。通过极高程度的像似来达成“拟真”的感知效果。鲍德里亚称这些媒介生成物为“超真”（hyper-reality）。真实世界成为一个我们如何感知“真相”的问题，这个问题可以分节为“真”的存在方式和“相”的索求途径：一方面，“真”是通过对真的符号“模拟”而实现的——任何一次“拟真”均不是“真”的全部，故不是“本真”的自我呈现而是一次“超真”；另一方面，真“相”只能通过各种符号构成的“符号拟像”来索求。各种“符象”之间是客体间关系，无数的客体间关系开放衍义通向作为工作假定存在的“本真”。

因而，我们触及的真仅仅限于“符号述真”。由于符号表意涉及多个环节，日常谈论的真、假通常强调意图与结果以及是否符合发出者意图。如果从一种简单的二元范畴来判断真与假，则问题显得简单而没有理论空间。从符号述真出发，并提供真与假之间存在其他可能，问题就会变得不同。格雷马斯的符号述真方阵比较有代表性。符号方阵摒弃了二元对立，而是用一个展开的流程，把简单的二元对立变成十个因素的否定互动，成为一个辩证否定逻辑矩阵。他的逻辑否定他将符号之“真”归于一种与“似”的比较关系之中。他用的术语是“是”（being）与“似”（seeming）。如图 5－2[①]：

---

① A. J. Greimas, Joseph Coutes, *Semiotics and Language*, An Analytical Dictionary, Bloomington: University of Indiana Press, 1982, p. 312.

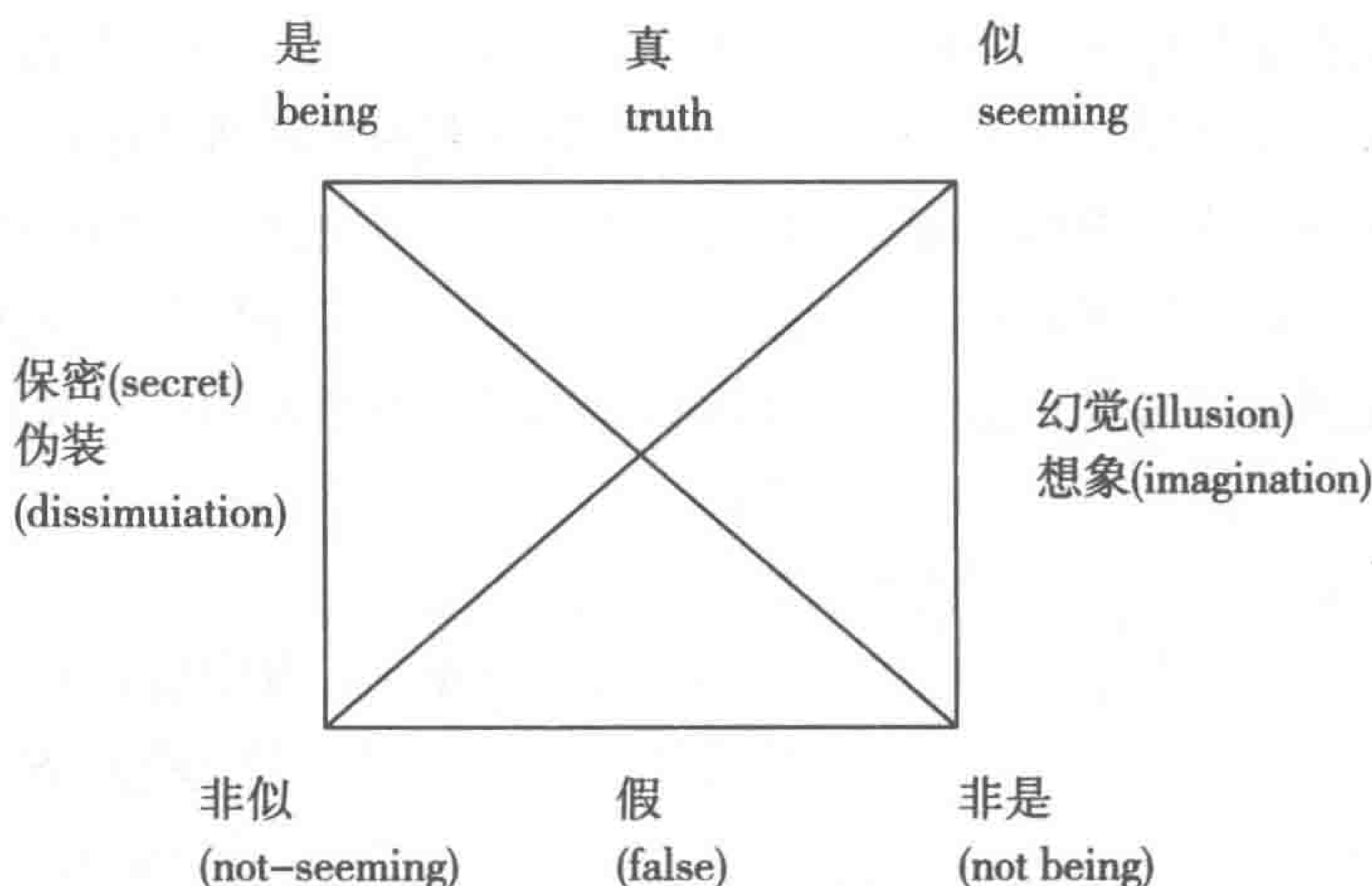


图 5-2

这一组关系所呈现的真假概念与日常所用的二分法有很大的差异。整个矩阵是由“是”与“似”两个要素的正负否定组合而成。[①] 其中，“是”可以理解为文本内容与所呈现对象所表达的一种传统意义的指示关系；而“似”是文本与对象的符号像似程度所造成的印象。似的关系比“是”要复杂，因为是与非简化成简单的逻辑正反并未损失任何中间可能，而“似”除了涉及程度问题外，还涉及文本本身，“似”的感知结果牵涉话语语境是否得体等伴随性要素。我们可以结合传播学中新闻、广告、艺术真实性的要求来看待符号之真的认识对新闻求真的重要认知价值。

真：“是”且“似”。有发出者意图，提供的符号信息与其要解释的“对象”具有“像似性”，接受者得到与发出意图接近的理解，且符合交流双方所约定的语境。以新闻为例，在传统新闻理论中，新闻求真往往是基于一种二元的真实。即新闻报道必须同客观报道的真实性完全一致，或与某种真相的全貌一致。这种主客二元论的真实忽略了真实本身的多元呈现形式，且无从加以检验。这是由于对客观真实本身作了一种理论上的预设，即在新闻报道体裁下的某种事态显现。除了主观因素，在客观现实上，亦无法做到“完全一致”。

首先，客观真相的“全体”不是新闻报道所能完全展现的。例如，作为新闻事件的对象，本身可能除了新闻意义的真实性，还有历史、文化、

---

① 赵毅衡先生对格雷马斯矩阵进行了拓展，还加入了读者的“接受”与“拒绝”要素，形成了更复杂的格局，此处重点讨论符号文本述真，因此仅仅用两组要素来分析文本与意图。参见赵毅衡《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2012 年版，第 272 页.

医学或者其他意义上的真实性。也即，我们必须对此种完全一致作一个学科语境的限定。即便在学科语境范围内，新闻的真相也不是一种报道形式所能完全涵盖的。消息的真实准确着重于新闻的时间、地点等基本要素的准确，而深度报道则更着重于细节和新闻的前因后果。但这是否意味着“深度报道”是比消息、快讯更真实的体裁？

显然不是。可以说从对新闻对象全貌的呈现上，深度报道提供了更详尽的材料，更有利于我们把握新闻时间的因果和总体情况，但并不能说深度报道的真实性高于快讯。这种跨体裁的比较是不成立的。快讯在快讯的体裁规范内做到了应有的真实，其程度与任何其他新闻体裁是相等的。也即，对于新闻的真实性而言，首先是内容材料的合一而不必是“全部”。所有的新闻报道都是因具体的“事”而生，并且通过符号化的报道，将能反映（像似）该事件的文字、图像、影像、数据等文本呈现给新闻受众。也即，在“似”的问题上，深度报道提供的信息更丰富、更具象，这种题材与新闻对象的全貌具有更充分的“像似”关系。

假：“非是”且“非似”。发出者无欺骗意图，通过一眼即知的“假象”来传达一种反面的信息。所有虚构性符号文本都可以列入“非是”的领域，但它们必须在体裁限定上提供某种“非似”的标记。如最常见的手段是部分影视剧常在片头打上“本故事纯属虚构，如有雷同纯属巧合”。也即，“非似”不在于影视剧或小说中所描绘的场景、人物形象是否具有我们日常所描述的那种看上去像的真实感，而在于文本自身提供了“是”与“非”的解读线索。实际上，有的媒介形态本身即达成了“非似”的阅读契约。例如，当我们进入影院，无须任何说明，读者即可与文本达成“非似”默契。这个解读线索作为高于内容信息的元语言主导了本文对信息的传达。也即所有的虚构体裁都是“假”的，但它们提供了体裁上的说明，使得读者明确知晓其为“非是”的属性。此处的“假”并非通常所说的欺骗，而是一种否定方式的“真相”表达。它没有明确地发出意图来欺骗受众，而为受众提供了一种“非似”的符号指向，让受众能够把握其为“非是”。这一组逻辑关系从否定之否定的结构通达真相。

幻觉、想象：“非是”但“似”。无发出者意图，但因为“像似”关系，符号具有指向性导致接受者产生“误读”“误会”。其中，“幻觉”是文本主导的认知偏离，而“想象”是受众主动生成的心象。这种情况下，单否的逻辑导致认知产生偏离。

在电子传媒时代，媒介本身并不必然具有“非是”的媒介特征。例如

广播、电视、网络“非是”的内容之“非似”标记并不明显。如果此时文本无法提供足够的“非似”信息，就可能导致后面一连串的误判发生。传播学史上最著名的例子是1938年广播剧“外星人入侵”事件。美国哥伦比亚广播公司播出了关于“火星人入侵地球”的广播，解说员通过广播电台宣布：“哥伦比亚广播公司及其附属电台将要播出由奥森·威尔斯主持的《世界大战》，这部广播剧改编自赫伯特·乔治·威尔斯的科幻小说《世界大战》。”随后，威尔斯开始导入新闻直播模式：“我们现在知道，20世纪初，地球被智慧生物密切监视着，它们比人类更为先进……”

这则广播以模仿新闻的形式播出，虽然广播在开头、第40分钟和结尾时声明这是虚构的，但很多人在惊恐之际并没有注意到这些简短的声明，他们相信了广播中宣称的所谓权威性实况报道和评论，确信“火星人”已经发起侵略地球的战争。由于大多数听众是中途调台收听的这个广播，他们并没有听到广播最初介绍的改编声明。而且，在第二次世界大战爆发的前夜，人们神经高度紧张，颇有些“山雨欲来风满楼”的气氛。在这个案例中，真假的区分引起了广泛的误解。由于采用的是“直播”形式，逼真度极高。许多细节采取了模拟灾难新闻现场发生的效果，例如中间有一个场景是采访天文学专家“皮尔逊教授”。采访之过程中，新闻记者卡尔·菲利浦斯告诉听众说：“皮尔逊教授的电话和其他通讯工具随时可能中断，他正在联系世界各地的天文观测台……那么教授，现在我可以向您提问了吗?”

这个案例中，虽然广播发出者并没有明确的“欺骗意图”，但符号文本本身——广播的信息被无意地人为分割了。前面的“非似”信息没有起到应有的作用，而造成了“非是”但“似”的结果。因此提供的符号与事件对象发生了“似”的关系，符号指向发生转向。这个时候，符号述真格局就发生了变化，成为大众媒体时代普遍存在的“幻觉”。此种情况，媒介并不刻意地制造幻觉，但媒介本身制造的信息所具有的碎片化和无限复制的情况致使大众对现实的不完全认知，并产生一种掌握真相的错觉。“外星人入侵地球”广播剧事件只是偶然个案，但网络时代的现实情况是媒介对现实的不完全反映造成某种整体性的幻觉，并被大众作为真相接受。并且其反作用于真实世界的行为具有蝴蝶效应。原初的那只蝴蝶不再具有反作用和控制能力。实际上，鲍德里亚所说的拟像即是这种媒介与现实世界在信息的内爆中弥合了真实与虚拟的现状。

伪装、保密：“是”但“非似”。伪装具有明确的欺骗或遮盖真相的意

图。其伪装并通过"非似"方法将符号指向一个错误的方向，导致接受者产生"误读""误会"；而保密是通过阻断信息传播过程，使对象无法通达呈现的必要信息，进而无法达成对真相的认知。这是故意的欺瞒、造假。这类伪装在符号逻辑上不具有理论易混性，最易识别。也即，我们所说的假新闻、谣言、遮盖真相的行为。当然，这并不是说在现实生活中，伪装在技术上都很容易识破。恰恰相反，由于伪装有主观意图，其"非似"的文本伪装工作就必须做得更加严密。

这四种情况的重要意义是将通常所说的"真""假"二元对立植入一个要素更全面的分析，也隐含了接受结果的预设。这个预设是格雷马斯未曾明言的一个问题，其暗示了述真必须具备的条件，即发出者与接受者必须对"是"与"似"分享共通的话语规则。只有在共通话语规则中，分享彼此不须明言的元语言、伴随文本，才能有效地实现"是"与"似"的判断。

我们日常讨论的真实问题，实际上讨论的是两个概念。格雷马斯的述真方阵对传媒景观的重要启发是"真与实"的分离。真未必实，虚未必伪。格雷马斯方阵中的"是"对应的是"实有"，而"似"对应的心象感知是"有"。以此而言，传媒建构的拟像是通过传媒制造的幻象与"实"相对，它们可能不"实"，但"真"切地构成我们的生活。所谓拟态的符号信息环境——鲍德里亚称为"超真实"。有时，仿像（simulation）作为对原有事务的各种衍生物，则与"真"相对——很"实"，却未必"真"。例如，货架上那些基于物质实实在在的商品，却未必是人类心灵和社会长久发展所真正需要的，其"正当性"是可质疑的。也即，"真"在此具有文化和价值判断的正当性意涵，而"实"则是我们社会生活"实际"正在发生的那些事物。真而不实，是文学、拟像的传媒文本，它们构成我们的心灵家园，也构成社会理想。在这个意义上，"上帝"与"艺术"都是"真而不实"的。庞大的消费社会机器是"实而非真"的，它因非真而比前者看上去更具欺骗性，但实际上它非常脆弱。战争、灾难、瘟疫一切基于现实的矛盾均会摧垮社会机器，而"非真"的理念和幻象却历经千年，难以消灭。

基于形下的文本阅读，"真"只是一种契约关系，诉诸文本的体裁，伴随文本等阅读者与符号发出者之间的共同分享。"实"则是一种存在关系，诉诸媒介形态。精神的与物质的都可以实存，而小说虚构，不真也不实。

二、广告、新闻与文学之真

1. 作为“可能事实”的广告述真

从学科归属来看，新闻、广告都下设于新闻传播学一级学科，且与传统的文学写作有一定关系。更关键的是，这两种传媒上出现最频繁的信息形式都要求真实性。违背这一点，两者都将受到法律和道德的追究。但两者的面相大为不同：真实的广告可以天马行空创意无限，而真实的新闻则必须减少人的主观描述，不谈自由想象。我们从符号述真的角度来考察，广告学与新闻学这一对新闻传播学科下的孪生兄弟，何以出现这种面相的差异。

广告述真是以无限可能的未来向度来述及真实的产品仅仅是未来的可能——人头马一开，好事自然来。按照前面所讲的符号述真逻辑，广告符号文本的主体是“非似”的“幻觉式”述真，是一种可能世界结构——人头马一开，好事自然来。新闻是一种“过去”，即便是直播也始终是在新闻事实发生过后的技术编码。虽然这种编码今天已经缩短为光的传播速度，从物理量上可以忽略不计，但在逻辑上发生的实践构成了新闻文本的框架，因而新闻只能是一种“是”且“似”的述真文体。就文本的终极归属而言，新闻文本指向“信息”——“熵”的减少，一旦新闻知晓过后，就失去了新闻价值，是信息的一次性消费品；而广告文本指向“意动”说服与行动，广告信息的反复播出还占据信息渠道形成对“交际性”偏好。在雅各布森六要素中，广告偏向于意动性。但由于广告不具有指令的执行必然性，这就要求广告必须经由反复的播放来达成一种信息强制力——一种信息副本暴力。也即，当新闻暴露一次之后，其信息价值消失，新闻会选择自动退场而腾出信息渠道给新的新闻，而广告要求用大量的信息副本来占据人们的视听，使人们对某个品牌、服务、口号、主张耳熟能详，进而产生某种熟悉感，在发生购买行为时产生不自觉的信赖。这种信息的重复导致人们对事实可能产生错误判断，如竞选广告可能造成人们对竞选者的以偏概全的良好印象。这里讨论的前提是，所有的广告都是法律和道德意义上的真实。它只遵从广告文本体裁的本质规定并努力实现之。

与其他事实性符号文本一样，事实对于广告而言是产生符号文本的基础，但广告的事实性在广告的整个文本中所占的比例和位置不是最重要的，只是一个基础必要条件而不是界定广告文本的特质。事实只是广告文本展开的起点，而贯穿整个广告的“未来的可能”。事实本身不展现广告

文本的丰富性和想象力。由此，广告作为一种“准事实”性体裁的文本，其主要向度是未来的可能性。其与新闻述真模式的差异在于，新闻以“是”与“似”来达成感知之“真”，而广告则以“似”之“非是”的幻象型文本。正因为此，我们才能够有效区别广告之真与新闻之真。作为未来向度的造梦机制，最真实的广告不是对事实挖掘产品既有事实，而是造梦的逼真性。就此而言，广告不是我们这个时代真实生活的反映，而是这个时代对理想生活的浪漫主义期待和可能生活的欲望的反映。由此，广告“拟真”是可能世界的拟真。

麦克卢汉曾说，广告是将来研究当代社会最有效的文本。这话可以理解为，广告既能反映当代社会生活的物质基础，又充分地表达了人们的欲望和对未来的想象。从某种意义上讲，广告是这个时代特别重要的一种广义文学样式。但新闻的情况就有所不同。从述真的方式来看，它可能与文学之间具有更微妙的关系。一旦这种述真框架牵涉新闻与文学的实际历史渊源，问题就变得复杂很多。为了界定清楚新闻之真在符号述真的框架内的共同与差异，下面将用文学来作为参照物。选用这个参照物，不仅由于文学与新闻之间有诸多学科历史渊源，还在于在现实中，新闻的具体手法与文学有大量的借鉴。这种借鉴文学性手法的新闻形态甚至形成了一个典型新闻样式——新新闻主义。新新闻主义因为兼具文学性和新闻性而被斥为“非真”“假”。本节将在符号之“真”的意义上为这种体裁的写作正名。

2. 新闻之真与文学之真的交汇

(1)“新新闻主义”

日常生活中，我们对“真与假”的使用过于广泛，这导致我们很难用这两个词简单地区别文学与新闻之间的内在差异。人们常常用“栩栩如生”“身临其境”“有真实的生活体验”来赞美文学描述的“逼真性”。今天我们重提新新闻主义，必须要弄清楚，文学与新闻之间的“真”不同在何处。基于这种体裁性述真方式的差异，我们才可能以“文体”的方式赋予其明确身份。这种身份的获得及其与阅读者构筑的阅读契约是我们衡量一个作品的唯一参照坐标。

“新新闻主义”或是“新新闻学”的“作品”出现的时间节点大约在20世纪50年代初期。美国《纽约人》杂志于1952年发表的莉莲·罗斯

用小说形式写成的报道《影片》是较早的新新闻主义作品。[①] 到60年代初期，新新闻主义还只能被称为一种流行的文风。1973年，沃尔夫与约翰逊合作出版了一本《新新闻主义》的专著，为这种新兴的文学性新闻文类提供了初步理论解释。[②] 其提出了新闻主义四大特点："第一，采用一幕幕场景和画面组合结构来描写事件；第二，通过事件亲历者的所见所想来展现每一幕场景；第三，对人物的对话进行无删节的实录；第四，用众多琐碎的细节来勾画人物。"[③] 王雄将新新闻主义作了如下概括：所谓"新新闻学，一言以蔽之，就是指记者借用小说家的诸多手法，以更为丰富和更具想象力的方式进行新闻报道和写作"[④]。1979年普利策新闻奖设立特稿写作奖（Feature Writing）达到鼎盛。此后，新新闻主义在反对呼声中几近沉寂。20世纪90年代新新闻主义基于市场的需求而再度兴盛。其结果是，一方面，我们深刻地感觉到市场背后的公众对"新新闻主义"式的作品的需要；另一方面，我们仍然将"新新闻主义"中的文学色彩和主观性成分视为新闻"真实性"的天敌。要明确"新新闻主义"的身份，我们需要付诸巨大的勇气，重回到对"新闻"与"文学"二元对立的"广义文体学"问题的质疑中去。

（2）文体的形成、分化

对事物的认知依赖概念，而概念并不是根据世界上的对象分别建构的，因为对象本身是连续而无分节的。要认知对象，我们必须对这些连续不断的事物进行分节。但分节在很多情况下是具体生活的需要带来的压力。对于我们难得见雪的南方人而言，世界上的雪只有一种白色，但在爱斯基摩人的世界里，雪的颜色的称谓被划分为数十种之多。同理，一种文体的形成是人类语言概念对这个延续不断的世界的一种认为的划分。我们用符号学概念"能指"来表示"文体"，用"所指"来表示世界上所有的"文本"全域。只要我们稍加考察就会发现，"文体"是一个随着创作实践不断推进而自我更新的概念体系。最早出现的是口头文学，一般是与音乐

---

① 程道才：《西方新新闻主义理论的兴起与实践意义》，载《当代传播》，2004年第2期，第38页。

② 徐孜望：《新新闻主义研究：理论沿革、历史贡献及发展趋势》，载《前沿》，2008年第12期，第167～169页。

③ 徐孜望：《新新闻主义研究：理论沿革、历史贡献及发展趋势》，载《前沿》，2008年第12期，第167～169页。

④ 王雄：《论"新新闻学"与"新闻文学"》，载《南京大学学报》（哲学社会科学），2000年第4期，第174页。

联结为可以演唱的抒情诗歌。中国最早的书面文学是《诗经》。从具体所指对象来看，文学对象是随着文学实践的变化而不断丰富发展的。

自新闻诞生之始，这两个概念就被纳入了“真实与虚假”“客观与主观”的绝对二元对立的两端。要突破这个二元对立，就必须消弭两者的对立基础；同时，在两者存在的共同根据上建立可以清晰区分的相对独立性。新闻作为具有影响力的“书写文本”诞生时，文学已经是一个约定俗成的概念，而结构主义及其系统论主导下的思潮则倾向于在共时空间中构筑自身完备的系统，这一系统具有稳定性并得到强大的文学传统的支持。因此，“新闻”与“文学”分野被清晰地二分为“实用”与“艺术”、“真实”与“虚幻”。当这种二元对立的稳定结构在双方飞速的发展中出现边界的混淆与相互僭越，甚至在人类社会生活中许多二元结构在新的社会语境下分崩离析时，两者的对立依然坚实。对新闻作为信息提供的具体需求，使得受众拒绝接受一种敢于自我声称为“文学文本”的新闻。但新闻“真实”本身的意义却在逐渐地深入中发生了一些微妙的变化。传统新闻理论中，常有“要素真实”“宏观真实”以及因特殊政治因素而逐渐被扬弃的“本质真实”几种说法。我们稍加考察便会发现，无论哪种“真实”揭示的都是符号表达的真实——它是不卷入新闻事件的报道者对现场的一种符号“摹写”。其中不可避免的“主观色彩”并非报道者有意为之，而是逻辑上必然的一切符号化过程导致的片面化过程。

这种符号化的真实是传统新闻学通常难以接受的表述方式。主客合一的理念深深印刻于新闻理论之中。不过，这种理念的坚实程度在“语言学转向之后”逐渐发生了一些新的变化。大众传媒以整体方式构筑的信息以“超真实”的面目出现时，波德里亚说“海湾战争”从未发生。于是，“真”与“实”之间就成了我们必须重新思考的问题。

(3) 文化转向后的广义文学文本

传统意义的文学有明确的体裁形式对象所指，如小说、戏剧、诗歌、散文。而今天的“文学”已经不得不表现为多语言的文化文本，所谓的日常生活与艺术之间的界限已经消失，其实质就是为传统文学（艺术）语言所垄断的文学文本形态所占据的垄断地位消失[1]。学界普遍认为，文学在20世纪末（具体的年代在不同国家地区稍有不同，但总体是在电子媒介

① 蒋荣昌：《消费社会的文学文本：广义大众传媒时代的文学文本形态》，成都：四川大学出版社，2004年版，第4页。

的背景下）发生了文化转向。文学的文化转向表现为被日渐强势的大众传媒所裹挟，其关照的对象已经不再限于传统意义上的文学文本。文学文本的开放性特征已经将文学的创作、传播和接受作为完整的过程纳入。这种纳入的集中表现方式是，转向后的“文学文本”与社会各领域发生了更广泛的关联。文学本身就其生产流程而言已经不再是艺术家个人的情感抒发。在高度市场化的消费社会背景下，在看不见的市场之手的推动下，文学文本的生成和传播均是来自这一机制的流水作业。

当前，最具影响力的不是传统意义上最具艺术价值的作品，而是最具市场号召力的作品。日前热播的韩剧《来自星星的你》在线点击率超过十亿次。抛开精英道德论来看此种全民的文学狂欢，其背后的逻辑不是文学的堕落而是它在媒介化生存的时代托身于新的生存空间；其依托不断进步的数据分析技术手段和对受众偏好的提取来紧密配合大众口味以实施批量化的生产。美国热播剧《纸牌屋》即是此种生产方式的典型。产业化、传媒化不是要剥夺文学的生存空间，恰恰相反，文学经由“文化转向”的方式成了传媒时代的大众消费品，一个伴生后果是文学褪去了高不可攀的精英主义话语体系，回归凡俗的日常和大众审美趣味。这就要求文学文本的阐释从文学文本内部转向整体的社会文本。此时的文学文本内涵已经有别于传统意义上的那个以小说、诗歌为主要样式的文学体裁，它不得不将新闻、广告等一系列文化符号文本一道纳入考虑并自我扩充为消费社会和信息时代背景下的“广义文学文本”——一种社会文化符号文本的总体性称谓。

转向后的“广义文学文本”中，对于“新闻”与传统意义上的那个“文学”的分野所依赖的基础——“艺术”与“实用”的界限已经消解。其“真”与“假”之间的界限也可从另一个角度重新审视。广义文学文本作为一种多语言、多媒介、多体裁的话语体系，它容纳并涵盖多样性的表达视角。当我们选取以新闻的立场呈现事实时，其预设的新闻立场对于对象的揭示必然是对非新闻的其他所有立场的暂时性“遮蔽”。蒋荣昌先生指出“新闻的真实性并非新闻事件本身的真实性。新闻事件作为一个实际发生的生活事件，其在伦理学、法学或生活时间自身的意义结构之中具有何种真相或何种本来样态，是此生活事件的实用意义相关者（或利害关系人）必须与之打交道的事情”①。也就是说，随着该生活事件（而非新闻

① 蒋荣昌：《新闻的文学性探析》，载《新闻界》，2005年第4期，第4页。

事件）“摹写者”身份的转变，“真实”的所指也发生了彻底的转变。新闻文本也不得不是以其中的一种方式进行摹写的“真实”而已。此种“真实”既然无法否定生活事件，那么其“真实性”并不根植于孤立的生活事件本身，而必须是一个“有着明确释义者、言说对象”的某个具体语境下的言说。这一言说所再现的真实并非新闻事实本身，而是新闻事实的以新闻的名义所规约的修辞格进行言说的“辞像”。而此“辞像”对新闻阅读者所需要达到的最佳效果是对现场“真实”的“心象”的唤起。

（4）形下的新闻之真与形上的文化之真

以格雷马斯矩阵作为参照依据，新闻之真必然是“是”且“似”的结构。新闻文本对事件之真必然有三重真实之维度：

一是发出者（机构、个人、生产环节的每个把关人）意图诚信。即不故意掩盖新闻或曲解事实，在人为的有限力量之范围内尽可能地将自身客观所见报道为新闻内容。从这个角度来判断，新新闻主义则是一种意图正当的表现形式。由于新闻现场的事实的多面性以及新闻事实本身作为一种无法全方位重现的“历史事件”，发出者应尽可能按照其理解来再现新闻事件。纪录片中有搬演的手法，新闻中有现场模拟图的情况，这些均是发出者为了更好地呈现新闻事实本身运用的手段。

二是文本忠实。文本有效地呈现了发出者对新闻事件的认知并转化为新闻文本。无论是标题的言过其实，还是图片的想象再现，均可能与实际情况有一定偏差。而新新闻主义中类似于心理描写的过程可能是发出者良好的意图，但却可能损害文本本身的忠实程度。并且，在新闻约定俗成的框架内可能造成读者的误解。

三是接受效果的通达。也即，无论是诚信的意图，抑或是忠实的文本，需要以接受效果来做最后的检验。只有读者在认知上最终实现了对新闻事实没有歪曲的知晓，才能成为新闻之真最终达成的效果。实际上，读者本身的判断力不是一成不变的。他随着媒介实践的进化而具有相应的适应能力。1938 年的“火星人入侵地球”广播剧事件的原因之一，恐怕是当时人们对广播这种新媒介的体裁多样性尚未充分了解和适应。此类事件在今天则可能仅仅被大家作为茶余饭后的谈资。也即，读者与文本达成了相应体裁的阅读契约，一些手法上的采用就是可行的。例如，新新闻主义中报告文学这种手法如果在“报告文学”的范畴中发表并取得读者的相应知晓，它就是成立的。

从形而上的角度看，我们则不能仅仅从新闻事件自身的技术操作和读

者的一般性理解之达成来看待问题。而是在承认新闻作为一种“符号之真”的前提下，将新闻的“真实”视为一种释义的真实——一种读者不至于造成误解的阅读契约之达成。当然，当我们说新闻属于一种“广义文学文本”时，必须明确的是它不是指那个艺术虚构的“文学文本”，而是文化转向后的大众传媒表意的综合文化符号体系。“新闻文本”的文学性依然根植于“真实性、客观性”之中。[①] 也只有这样，新闻文本的“真实性”才能与读者所能感知的“真实感”合一。为了实现这种合一，新闻也同样采取其体裁范围内能够得到阅读契约所认可的叙述方式、修辞手法。唯其如此，新闻才是活的文化史。只要对新闻纪录片的历史稍加回顾就不难发现，那些名为“真实电影”或“直接电影”的纪录片并不比别的严格遵守自身语法规则的纪录片更接近真相本身。新闻作为一种当代社会生活的摹写文本形式，也是广义文学文本的一种样式。从外延来看，那些名为“报告文学”“真实小说”“深度报道”的“体裁”均可以纳入此范畴，但它们必须在文体意义上规定各自文本的范式。为了处理这些规定，我们甚至可以据此建立一个“新新闻主义”的文体学。但这些都只是我们对“新新闻主义”身份明确之后的题中应有之义。

综上，在“广义文学文本”指涉下的现代生活的各种文本，并不缺乏以“真实”为名的具体样态。如前所述的广告，并不仅仅是对产品数据、质地的简单呈现，而恰恰天马行空最好地回应了作为受众的消费者的消费意愿的表征。消费者并不因为其呈现了超越产品质感或心理感受的表现而称之为“假”广告。在这里，文本解读者与发送者之间形成了默契的规则契约。基于这一隶属与广告真实性修辞的契约，我们并不因为“人头马一开，好事自然来”之未在自身确凿实现而诉诸法律。同样，新闻文本之真，也只不过是“文本之真”。在“广义文学文本”时代的大众已经良好地掌握了根据一种文本构建默契契约的基本法则。

本章小结：拟像化生存与形象的符号演进

本章的两个主题——自我形象与新闻真相，最后均被归入了一种“真实感”的符号建构，那么这是否会导致新的问题出现？主体自身的亲身性是否正在沦丧？从某种程度上看，李普曼“拟态环境论”所说的“拟态”与“真实”之分可以解读“媒介化感知”为“亲身性”感知的差异。数字

① 蒋荣昌：《新闻的文学性探析》，载《新闻界》2005年第4期，第4页。

时代的图像世界制造了更多的虚拟符号，它们是否更彻底地替代了亲身性与实在感？或者说这种实在感对人们是否还有真实的意义？如果答案是肯定的，拟态环境论以及此后提出的拟态环境的环境化问题就需要重新审视。如果数字图像景观与我们在物理意义上去过的那些景观所获得的知觉效用是等同的，拟态环境与现实环境的二分法是否还存在意义？问题就转化为，符号构筑的拟态环境是否是我们生存的真实环境？我们在符号中完成一切，与之相对的真实环境已经被取消。或者说，原来意义的那个真实环境也不过是以某种符号环境呈现的符号拟态之一。

由此，数字媒介时代不过是媒介符号形式之间的演进。而非“拟”与“亲身”的决然对立。如果将这种演进归化为像似方式的层次递进，可以将当代视觉文化理解为某种文化形态演进的对应物：

“单符”倾向时代的图像像似——体现为古老的身体语言与亲身性符号。此时的像似是古老原始的符号再现形式，符号形态通常是亲身性的。例如，手工制品上面赋予了某种人的痕迹，这种痕迹在艺术中被看作不可复制的“灵韵”。这里的亲身性符合李普曼理论中的亲身性，但并非哲学意义上的绝对亲身。这种亲身反而是媒介化的表现。因为，身体不过也是某种物质媒介而已。何况人类作为一种创造和使用工具的动物，从来就不是纯然的“身体”与纯然的对象。庄子说“有机事者必有机心”，看上去是提倡非介质化的亲身体察，但他也无法抛弃身体这个最后的介质，最终还是从蝶梦幻境中醒来。

“型符”倾向时代的图像像似——体现为影像与机械化的复制。它是图像的进化形态，是机械生产的某种物理结果，必须有“影”的存在。既包括静态的照片，也包括动态的影视传媒中的具体形态，是机械时代的标准。国窖 1573 的广告是“你能听到的历史 130 年，你能看到的历史 186 年，你能品味的历史 434 年”。我们公认能看到的历史只有 186 年是从“影像”开始的，而非从绘画对形象能精确描述开始的。也就是说，这种“观看”建立在机械对自然物的像似与模拟基础之上。这与再现的精度无关，而只与符号再现的方式有关。最初的那些照片，提供的信息相当微弱，但是基于这种机械影像的提供方式我们认为，我们的眼睛在时空中得到了延伸。影像的特征是可以接近无差别的复制，但是机械复制的差别仍是可识别的，其符号主导倾向是类型化表示，一个影像对一类事物具有代表性。

质符倾向的像似——体现为数字化和超真的拟像。拟像时代不再以具

体的对象物为必须存在的直接模拟，而是一种整体性的综合建构。从图像时代到影像时代追求接近“现实效果”转化为一种“超越现场”的拟像。拟像时代的模仿对象不再是原来意义的“现实世界”而是人们的“心象”。数字技术和传媒已经跨越了现实，构筑人的感知与超现实的直接对话。数字成为所有拟像的质——质符的意义发生转变。质符以另一种形式完成能指的自我指向化。

在高度数字化和高度拟真的时代，符号超越对象，不必向现实世界寻找对应物，其载体指向自身的“质”；并且，质符的复制是零差别的。在单符、型符主导时代，质符无法构成符号，必须有指称对象。在拟像时代，图像高度能指化，其极端就是，质符即自我指称。质符与自我指称的合一并未取消符号，是由于它唤起了“心象”。同时，由于它超真实的特质，质符拒绝心象生成过程的自由想象，从而将形象定格。

第六章　文化景观

第一节　分节的世界

德波在《景观社会》开篇说，“在现代生产条件无所不在的社会，生活本身呈现为景观的庞大堆聚。直接存在的一切都转化为一个表象(represntation)”[①]，这种景观的堆聚甚至挤占了现实社会和真实世界。他感慨“景观不是附加于现实世界的无关紧要的装饰或补充，是现实社会非现实的核心。在其全部特有的形式——新闻、宣传、广告、娱乐表演中，景观成为主导性的生活模式”[②]。德波的景观理论被认为开启了现代传媒文化批判理论的新视野，并一定程度上推动了法国学术思想的后现代主义转进。德波之后的传媒现实所造就的景观之繁多百倍于他的时代，且在某种程度上吻合了他对景观社会的描述。

值得再继续讨论的问题是，人们是否会因景观的迅猛发展而如德波所批判的那样？“景观不仅仅是一个影像的问题。甚至也不仅仅是影像加声音的问题。景观是对人类活动的逃避，是对人类实践的重新考虑和修正的躲避。”[③] 半个世纪以来，我们所见的现实是人类在拥抱景观的同时，更多地参与到景观的制作中来。人们不再处于鲍德里亚所说的大众传媒时代的那种被拒绝反馈信息的处境，而是主动制造、生成社会的符号景观。由此，我们可能需要重新考虑这些对景观本身的批判是否因低估了大众而自设了一种精英主义的视角，以及德波所预设的这种“景观”是否始终处于

① 德波：《景观社会》，王昭凤译，南京：南京大学出版社，2006年版，第6页。

② 德波：《景观社会》，王昭凤译，南京：南京大学出版社，2006年版，第3～4页。

③ 德波：《景观社会》，王昭凤译，南京：南京大学出版社，2006年版，第8页。

社会实践的对立面。换言之，如果景观本身就构成了实践本身，并且这种实践是大众自身参与并制作的，那么他们自身是否应当对景观具有相应的反思和批判力？如果这种反思是可能的，则“景观式的生存”就可作为一种生存的合法样态，且“景观”将不再限于复制时代的拟真对象物堆叠，而是深刻植根于人类社会中的一种世界把握方式。景观提供这种把握线索基于获得信息最丰富的“视觉”，但又超越“视觉”而内化为一种心灵对世界的认知方式，它上溯柏拉图时代的“模仿论”和视觉中心主义，而在近代经由传媒现实重新唤起。从康德“人是万物的尺度”到现代量子力学的结论“事物的特性与观察者有关”，我们有理由从一种中立的图式把握方式来理解“景观”以及景观把握方式之下的传媒世界。

本研究的重点并非对“批判理论的批判”，而试图将问题回归符号形式的分析来理解传媒文化景观。正如巴尔特说：“我站在那儿，面对这大海，当然，大海本身并不负载任何讯息，沙滩上呢，却存在那么多的符号学材料！气质、标语、广告牌、衣服，甚至日晒赤褐的皮肤，对我来说都是讯息。”[①] 巴尔特所说的讯息显然是预设了符号材料是人类社会所留下的“痕迹”。如果我们意欲穷尽符号材料，不禁要问，既然大海不负载任何讯息，我心又何来大海的称谓？

一、柏拉图式的再现

1. 像似是在“洞穴”中对“理式”的追摹

从符号再现世界的方式出发，柏拉图的思想代表了西方古典哲学的认知，也最具长远的历史影响。他对于把握世界其中一个重要概念是“理式”（在希腊文中用 eidos 或 idea 表示）。理式中文译名多达 20 余种，如理念、理型、观念、概念、种类、相、共相、型相、形、式、型、原型、范型、模式、形式、方式、意式、通式。古希腊哲学研究专家陈康建议译为“相”。美学家凌继尧总结了柏拉图理式论的四方面主要内容：（1）物的理式是物的含义；（2）物的理式是物的各个部分相互联系形成的有机整体；（3）物的理式是所有归属它的个别物的一般性；（4）理式是非物质的，它揭示全部物的本性。[②] 从理式概念的非物质性和非符号化特征来

① Barthes, Roland. *Mathodolegies. Selected And Translated from the French by Annette Lavers*. New York Farrar, Straus & Giroux: The Noonday Press, p. 160.

② 凌继尧：《柏拉图的理式论》，载《东南大学学报》，1999 年第 3 期，第 5～11 页。

看，它接近于中国古代对“道”的认知，是不依赖于物质世界的独立存在。庄子所说的“天籁”，《易》中的“道”，老子所说的“大象”都属于此类概念。在《理想国》第十卷中，他将理式称为我们能感知的客观世界的来源。客观世界又相应地构成艺术符号的蓝本和模仿对象。因此，艺术或对世界终极形态“理式”之美的再现只能是模仿理式在客观世界这个范畴投下的影子。这是本文主体“像似”在形上维度的总体性关系，也即，我们身处的世界有一个与理式世界的像似性对应关系，但这个关系不是可见的投射，而是一种抽象于实在世界的投射。

柏拉图的这种观点在他的“洞穴论”比喻中再次得到体现。《理想国》著名的“洞穴囚徒”之喻[①]，将人们的感性认知比喻为洞穴中投下的阴影，而将洞外的世界比喻为可知的“真实”世界，在这个世界有着照亮一切的终极真理之光。实际上，这个“真实世界”就是“理式”的世界。在这个比喻之中，柏拉图还设计了一个桥段：其中一个囚徒被解放并看到了洞外世界的景象。他会看到火、光合造成洞壁上影子的根源。这个桥段常常被后人用来说明，洞穴外的世界是可知的，并以此作为可知世界的论证依据。但更符合现实的情况是，并不存在这样一个被解放的囚徒。只有神才有此特权，而囚徒是“和我们一样的人”，其赖以感知的全部对象仅仅是理式世界在洞壁上的投影。不过，这些投影并不虚妄而是实实在在的真实。但这种真实又不同于洞穴之外那个“真实世界”的直观，而是真实世界的“符号化”表征——这些“影子”就是我们赖以理解世界的中介。

人类从来没有停止试图自我解放走向洞穴之外，每一次科学与哲学的革命都是一个勇敢的囚徒经历万难挣脱绳索走向洞外的过程。其结果也正如柏拉图所预设的那样，不仅他本人需要巨大的智慧来理解这些新的所见，其他囚徒也万难相信他。对这些囚徒而言，新的外界景观远远不如墙上的影子来得真实。的确如此，哥白尼、伽利略、布鲁诺、达尔文都是胆敢忤逆其他囚徒原有认知的人，他们被宣布为异端邪说而遭终身监禁甚至被处死。我们原以为那些处死他们的人是多么的邪恶，直至我们以柏拉图式的眼光去看待整个事件，才明白这些刽子手只不过是一群怯懦的囚徒。正如布鲁诺在行刑者宣读判词时所说，“你们对我宣读判词，比我听判词还要感到恐惧”。这些引领人类看到洞外景观一隅的伟人正是从束缚中挣脱而试图走出洞穴的囚徒。每一次对他们的确证都使得全人类集体走出一

① 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，北京：商务印书馆，1995年版，第272页。

层洞穴。不过，从来没有哪一个伟人完成所有真理的启示，他们只是揭示了一个极小的部分。我们无从知晓洞穴之外尚有另一层洞穴，或是我们只是向着那个希望的洞口走去，但永远也不会到达洞穴之外置身一片纯粹的阳光。我们只知道这个世界的真相的获知无法一蹴而就。正如柏拉图在他的洞穴的比喻中所说，我们从黑暗到突然置身阳光，恐怕是什么也见不到的。人类只能经由某种中介获得一次次具体的认知进步。

中介在真理的发现过程中起着非同一般的重要作用。那个解放的囚徒是古希腊神话盗取火种的普罗米修斯的英雄角色。无论是盗取火种的普罗米修斯，还是引诱夏娃吞下智慧果的蛇，西方古典诸神话中几乎都有指引者来帮助人们通达终极神光。实际上，在洞穴之喻中那个挣脱锁链获得解放的囚徒所能告诉其他囚徒的真相，也并非真相本身，而只能是他眼里的真相，是真理在他身上投射的另一个影子罢了。从这个意义上说，他与墙上的影子一样，都不过是某种"中介"。在符号学视域内，我们不妨将柏拉图的三个世界看作一个连续的转化过程。理式世界是终极真理，是我们不可直接看到的"洞外的火、光"。只有借助中介（无论这中介是解放的囚徒、普罗米修斯还是墙上的影子）的呈现，并以囚徒自己的智慧加以解释，才可能触及真理。于是，借用柏拉图的洞穴之喻，符号的再现就渐次形成了如下三个层次的世界，我们可以用符号化的几次转化来加以区别：

理式（ideational world），不依赖于客观世界和感官世界的独立存在，是终极至善的真实世界，是永恒不变的规律和道理。是世界的本源和不可直接符号化的抽象全体。

对象世界（objective world），理式世界的投影、摹本，同时是艺术符号世界的来源，是通向历史世界的必经之途；客观世界并非我们的符号世界，而仅仅是一个来源。需要特别说明的是，此处说的客观世界处于一个理式与符号的中间带。它被设定为某种层次前符号状况，且不能被言说。一旦进入言说部分，客观世界就成为以"客观为名义"符号化的世界，是可感知、可描述的世界，也是存在与此在的相遇。

模仿世界（mitative world），即是符号化的世界——人类意识根据对象世界的个别化生成符号文本。符号世界是对象世界中人的意识、感知、理解范围触及的部分。

2. 生物感知位置

东西方古典哲学的认知中，真理本源都具有某种不可言传的总体宏大特征，而通达世界本源的路径则各不相同。西方世界尤其注重通达真理的

“阶梯”，这与中国天人合一的思想是不同的。柏拉图的客观世界无疑是已经符号化的“二度”自然，而非世界的本来。需注意的是，这里的二度自然既包括自然世界也包括人工依据理式制作的客观事物。柏拉图用“床”举例：床的理式是床之为床的根本，而工匠依据理式制作的床是客观存在的床，而艺术符号则已经是三度自然。柏拉图的二度自然其实存在一个逻辑上的矛盾，即工匠制作床是直接依据“理式”吗？那岂不是工匠较之于艺术家更接近真理的本源？柏拉图解释说，木匠制造的床因为受到时空、材料、手艺和用途的种种限制，没有永恒性而不能完全展现理式，只是分享理式的某些片段和方面。[①] 这个解释并不完整。以我们现在的常识来看，工匠与艺术家处于同一层次。以设计艺术为例，反而是先有床的概念，才能有床的制作。工匠只不过在制造床的时候同时充当了设计者和生产者而已。而实用之床和作为画面的艺术之床都可以是床这一理式的不同符号呈现方式。

这里是否还存在“客观世界”和“符号世界”的区别呢？答案是肯定的。设计家诉诸图上或艺术家诉诸纸上的“床”都可以成为木匠所依凭的“客观世界”，只是木匠和艺术家在符号化次序发生了逆转。柏拉图的比喻并不错，他所未说清的是艺术家与木匠不是因其身份决定在符号化过程中所处的位置，而是其进行再现时所处依据的客观对象。当木匠按照一个设计图来制作床时，其过程就转换为设计图是客观世界的构成，而木匠制作的实用之床是符号再现；反之，艺术家以木匠已经做出的床为创作依据，则假定木匠之作为客观世界之床。因此，理式以下的三个世界依然成立：由理式世界—客观世界—艺术符号世界的结构方式并不改变。

柏拉图所说的这个过程仅仅是从人的感知入手的，他那个时代没有信息论，也没有生物符号学，更没有量子力学。因此，他的三个世界的感知、模仿所预设的是人的感知，如果我们在现代科学的基础上重新来考虑符号转化过程的划分，恐怕还需要纳入量子力学中对“观察者与观察结果关系”的因素，并将康德“人是万物的尺度”推而广之为“观察者是观察对象的尺度”。这有点类似于佛学中所说的“一花一世界，一叶一如来”。如果考虑到感知者为世界立法这个要素，柏拉图的理式世界到符号世界的转化过程就出现了一个新的环节——生物界。同样有生物层次感知能力的动物，面对一张客观的桌子，其感知结果可否被承认？苍蝇的复眼和人类

---

① 柏拉图：《理想国》，第10卷，《文艺对话集》，北京：人民文学出版社，1963年版。

的眼睛感知结果具有可比性吗？相机拍摄的结果是否为一种感知？似乎这一系列问题表明，根据柏拉图理式等观念归纳出来的三个世界并不能完全涵盖人们对世界真理的把握之种种细节。可以尝试结合现代符号学的表意过程来进行详细阐发。

二、四度自然

此处将要提出的符号表意的“四度自然”是在符号表意过程本身的必经阶段对符号来源、介质、感知、释义的逻辑展开。不过，它不是通常符号学中的个体符号论的模式，而是试图为符号及其对象世界作一个“全域”的总体面相描述，是对符号表意诸要素的全域所进行的形而上的认知论考察。四度自然的提出并非毫无目的，它对符号生成的“四个自然”区分通过强调“符号”与自然世界的关系，是希望更清晰地把握符号与对象的构成关系及它们之间的转换机制。通过转换之间可以求助的理据来佐证整个符号学构成基础的“生成理据”和“像似性基础”。这也是对符号对自然再现研究的必要补充。简单来说，四度自然分别如下：

第一自然：自在世界—符号根源—抽象真理

第二自然：承在世界—符号中介—客观世界

第三自然：知觉世界—符号感知—生物信号

第四自然：文化世界—符号释义—文化符号

1. 一度自然：自在世界

一度自然是未经符号抽象的理式世界。一度自然没有任何具象的形式，它不是主观世界亦非物质世界，却又包含我们可认知的具体世界的一切存在。它是东方哲学中非常道的“道”，是柏拉图所称的“理式”世界，或是“作为存在的存在”。按黑格尔的界定，存在是最初的开端，它不能是任何有中介性即间接性的东西，也不能是进一步规定了的东西，而只能是无规定性的、单纯的直接性，即“纯存在”。[1] 存在拒绝以“类”或“分节”的方式被认知，其“普遍性”是超乎一切的“普遍性”。在西方哲学中，“存在”不可定义，而是从最高的普遍性推论而来。[2] 黑格尔认为，存在虽贫乏，却又潜在地包含了一切，因而又最为丰富。这个意思可类比

---

① 张世英主编：《黑格尔辞典》，长春：吉林人民出版社，1991年版，第210～216页。

② 巴斯卡：《沉思录》，布鲁士维克辑，巴黎，1912年版，第169页。转自海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映译，北京：三联书店，第5页。

为中国哲学中之“无名，万物之母”的思想，“无名”就是不可言说但从最高意义上可以推知的“理式世界”。

第一自然的概念看上去如此空洞，那为何在符号学中引入？一方面，符号学作为关于意义的学问，必须有自身的哲学这一终极意义的维度，而并不仅仅是对语言、图像的形而下解释。约翰·洛克在《论人类的理解力》曾谈到一种有关符号的学问并预言，符号学“将提供给我们另一种逻辑和理论，那与我们现在所熟悉的（方式）将是不同的”[①]。这个方法论，具有形而上的色彩。同时，这里的第一自然又不完全同于柏拉图的理式或黑格尔的绝对精神，而是对他们的某种基于符号阐释所需的发展。黑格尔的绝对精神强调其永恒与超越性，是外在于“时空、自然、社会”的绝对存在，其与柏拉图之“理式”都强调与其“非物质”或非一般属性。而此处基于符号表意所建构的“第一自然”是相对于符号的具体性所必然具有的遮蔽。用海德格尔式的表述方式来看，符号的具象化展开实际上是对他种意义的遮蔽，我们必须在符号学之中，重视一种超越一般符号个体的“存在”——这是一种符号有限性与人之认识有限性的自知之明，否则很容易陷入一种武断。

今天的符号学边界，正在迅猛扩展。从动物符号学（zoösemiotics）在羞怯中出场，到一般“生物符号学”（biosemiotics）都显得保守，期间经过了巨大的认知转化。符号活动的讨论已经不再局限于动物或生物符号学，“物质符号学”正在成为更广义范围内的讨论。皮尔斯关于宇宙充斥符号的说法得到了另一种来自理论本身的佐证。不过，此处提出第一自然的用意并非对符号学外延扩展的简单肯定。因为以物质客观为基础的符号学“最终”并不成立，因为“物质”仅仅是第一自然所呈现的“物质性”的表现，物质并不具有超越精神的“元在性”。此处所说的符号学的哲学立场，是“终极存在”的信念。这个终极存在是一个工作假定，但它是极其必要的。因为它能有效地避免随意以“精神”“物质”或者某一存在的侧面作为一切的终极之所。甚至当我们用“客观”这样的词语来描绘它时也需要特别小心，因为作为总体抽象的第一自然，不仅客观包含物质事物，也应当包含精神世界。因此，也不能从“实存”的角度来理解第一自然。一种较为直观的理解方式是将它视作中国古典思想中“道”的去文化表述，或者可以视为柏拉图“理式”构成的总体世界。

---

① 科尼利斯·瓦尔：《皮尔士》北京：中华书局，2003年版，第95页。

第一自然不是皮尔斯符号三元体系中的任何一项。它是不可言说的全体，当我们以文字、图像或任一符号方式来指称“自在世界”（存在），我们已经与其中的“存在者”相遇。我们所指出的对象并非自在本身，而是经由第二自然在我们感知中的投射。第一自然是零度的，未经意识加工的纯然自然。自在世界只能在宏观概念上言说，而不能被具体的符号所描述，任何描述都会改变其纯然的自在自为状态，自在世界是无形态的元存在。因为不能被符号化，一度自然本身不在符号表意内在过程之中。因此，在一度自然中，并不存在具体的符号像似。

2. 二度自然：承在世界

第一自然既不是符号，也无法直接被符号化，那么其与符号的关系如何？人们又是如何来把握这个终极世界呢？其最终转化为符号并获得感知意义的方式是通过中介来达成的。第一自然的中介，就是作为感知对象的客观存在。当我们用“存在”来表述第一自然的自在状态时，这个中介就可以被表述为“存在者”。在海德格尔看来，存在总意味着存在者的存在，……就是要从存在者身上逼问出它的存在来。但是，存在和符号之间并不是一个毫无间隙的转化过程。它们之间有一个由抽象全体到可言说对象物的转化状态。塔拉斯蒂（Eero Tarasti）在《存在符号学》中多次追问“前符号”的状态。他甚至将这种状态视为符号学中最重要的一点，他称为“前符号态”（芬兰语“esi－merkkejä”）。[①] 利科则从叙述对日常生活经验的组织提出“三重模仿”论，指出“第一重模仿指的是日常生活中对‘经验的叙述性质’的前理解……第二重模仿指的是叙事的自我构造，它建立在话语内部的叙事编码的基础上……第三重模仿指的是叙事对现实的重塑，相当于隐喻”[②]。在利科的观点中，生活世界与文本世界需要在情结叙述中取得重构。克里斯台娃用子宫间（chora）来表述这种符号之前的状态，她指出：“子宫间不是符号，也不是能指；不是模型，也不是副本；它处于前象征期，不确定，不可命名和言说。”[③] 她的另一个概念符号态（the semiotic）是指处于意义生成过程中的外部领域，是不确切的非表现短暂分节的空间。这个外部领域未进入意义空间，但又处于意义

① 埃罗·塔拉斯蒂：《存在符号学》，魏全凤，颜小芳译，成都：四川教育出版社，2012年版，第9页。

② Paul Ricouer, "*Mimesis*, *reference et* refiguration dans Temps et Recit", in *Etudes phenomenologiques*, Louvain, 1990, p. 32.

③ Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*. (ed. Toril Moi) Oxford: Basil Blackwell. 1986: 95.

的边缘状态。

上述观点指向一个问题，即抽象的“理式”并不能直接通达感知或符号，居间存在一个重要的转换过程。本文将这种转换的中间环节的全体视为第一自然的投射——第二自然。第二自然也是符号存在的实在基础，因此又可称为“承在世界”，处于抽象存在与符号存在之间的位置，是“此在”与自在世界的“相遇”。它是自在世界被人类意识所触及的范围所构成的“世界”。这个世界是由作为“此在”的人的活动所形成的整体。这个世界表明了人和人的活动是在“世界中存在”。一度自然与二度自然这种投射关系的具体发生可以归纳为“实在化、对象化”。

首先，二度自然是“对象化”的一度自然。具有克里斯台娃所说的那种“不确切的暂时分节”，而分节使世界可被认知。宇宙的混沌并非因大爆炸而终结，天清地浊、阴阳昏晓都是分节的结果。作为“共相”的第一自然在实存的方式中分化为可感知的“具象”。在东方中国，一般意义上的“大象”是无形的、不可感的，其衍生出具体的类“象”来提供人们认知——所谓“太极生两仪，两仪生四象”，这个“生”可以理解为“存在的方式”——BEING或“存在”向“存在者”的转化。有了“两仪”就有了范畴的相对对立——分节，有了“四象”就有了具体可以描摹的对象物。柏拉图的理论称这些所有的事物为“客观世界”。客观是一个并不准确的词汇，特别需要小心使用。因为，作为第一自然的“自在世界”所具有的客观性是不可追问的最高普遍性，而当客观被用来说明与主观相对时，其意义变得泛滥。通过分节，世界不再一片混沌，获得了“一物与他物”的外在区别，“天人合一”是由于天与人因结果分节化而不再“同一”。二度自然构成了符号的对象世界——它是意义的“待在”。

此外，二度自然不仅包括自然界也包括人造的事物，如柏拉图口中工匠制作的床。对于人工制作物，当我们不去追问其既有意义，而是作为一种工作的假定来视为“对象物”时，其就隶属于“第二自然”。再如，索绪尔将其视为一种“声音形象”显然是局限于语言尤其是口语的推论，而皮尔斯的再现体概念虽宽泛得多，但是也并未就再现体与自然世界的关系作出特别的规定。第二自然是潜在意义的载体（潜在是因为意义尚未实现）。这个界定适用于任何符号，再现体或能指都归属于“二度自然”。需要特别注意此处所用的“第一自然”与“第二自然”与马克思所说的同名概念内涵不同。马克思的概念主要是为了表达“人工改造”所造成的人类世界和工具化的世界。这里讨论的是一个符号认知问题。二度自然是一度

自然可认知的局部或片段。相较于一度自然来说，二度自然与符号的关系更为直接。若作一个正面定义，二度自然就是一个物质、能量、信息的总集。但这些可以被认知的具体事物并未实际发生于人类或生物有机体的范畴，只是无机的运转。例如天体运行、机械传动、化学反应、生物演化。这些运转构成可知可感的“现象”——是第一自然的具体投射。不可言说的第一自然一旦被投射到客观世界，就成了能指世界——世界的片段或侧面，但却未发生人的感知。

在人类世界总体范畴中，二度自然是具体符号的巨大“底本”，从宏观层面来说，具有意义世界，已经进入符号表意过程，但其具体的表意过程却未曾发生。二度自然还只是“信号源”，信号源已经不是纯然的自在世界，但它的具体一次信号却依然是未经解码的“源代码”。正如电信号，可以蕴藏许多信息，但却只是机器层面的。二度自然是媒介化的自在世界。如果符号化过程在这一步戛然而止，则停留在“信号传播”阶段。第二自然显然与索绪尔的“所指”概念不同。索绪尔的所指概念既包括指称的对象，也包括指出的意义解释。第二自然更接近但也不完全同于皮尔斯的“对象”。其一个细节的差异是，皮尔斯的对象物是相对于再现体的符号过程物内在元素，而第二自然强调符号的待在世界，不特指进入符号过程的对象，而涵盖不进入符号过程的客观世界。从符号过程来看，皮尔斯的“对象”就已经且必然是“第三自然”和第四自然的。这里所做的工作是一个深入分化的过程。

从第一自然到第二自然所发生的投射与分节不是符号过程，作为一种符号拟态仅仅可能存在于某种“知觉结果”之中。

3. 三度自然：知觉世界

三度自然是以生物神经官能为基础的知觉世界。相对于人类符号世界来说，知觉世界是一个未被意义化的官能感知和基因记忆。这一概念是与此前诸种世界区分的重要补充。首先，它不同于柏拉图三个世界的任何一种。在柏拉图的三个世界中，从客观世界到艺术符号再现的过程是基于人类社会假设而缺乏生物这个中间环节的。皮尔斯的三元素再现体、解释项和对象都是以符号化的方式来呈现的，在性质上具有同一性。这里的三度自然则旨在通过异质性的世界呈现符号表意经历的诸环节。一度自然是绝对自在，二度自然是自在的客观世界，三度自然已进入“感知”，但并未进入意义阐释。三度自然暂停于纯然的生物有机体结果，是一种摒除文化形态的生物知觉。这个环节提出的重要价值在于，当我们要将符号学本身

推进至“生物”这个层面时必须暂时抛弃人类社会和文化的解释模式，回到生物这个更基本的层面来看待问题。否则我们所谈的生物符号学无非是各种形态的“人类文化符号”的模式在生物文本上的生搬硬套而已。

第二自然是自在世界的分节化、能指化，是外在于个体的人的外部世界。这个外部世界与第一自然的唯一不同只是个别化。而要进入人类的符号世界，还得借助一种生命意义的“有机作用”。符号学界借用生物学家尤科斯库（Jacob von Uexkull）的术语提出了一个更宽泛的“环境界”（umwelt）概念，意为一个生物体“主观感知到的世界”。环境界充盈符号，但此处的符号并不是作为“具体而个别”的符号表意过程之符号，而是作为总体的“符号全域”。因而至多只能算一种构成符号的物料库或待在结构。其中，“相对缺场”也是一种感知到的世界形式，这与皮尔斯曾认为的“图像符号可以不依赖于对象的实在性”[①] 并不矛盾。如果将三度自然与克里斯台娃的“子宫间”（chora）概念相比较，会发现虽然“子宫间”概念也源自柏拉图，但克里斯台娃显然只采用了它“不能命名”的非符号状态的意涵。克里斯台娃对“子宫间”已赋予了太多文化和主体话语特性并视之为文化批评和革命性语言之源。这里，对这种符号化的混沌状态做一个去文化、去批评语境的还原，就得到了接近于三度自然的感知世界。感知世界，是引而不发、悬而不论的状态。我们知道，这种状态并不真实存在，但作为一种工作假定，它能有效地分解对象。

二度自然向三度自然的转化，是无机的“信号流淌”到有机的生物个体感知的重大飞跃。生物神经网络是自然演化的结果，其智能结果可能被机械模仿而过程无法被机械重现。生物有机体具有情感，且这种情感可能来自生物遗传基因以及本能，这些本能不是机械过程能模拟的。这个阶段是否属于符号学范畴虽然在学界尚有争议，但其边界范畴是清晰的。如果我们以观察者的角度来为符号立法，则这个阶段即是“生物符号学”阶段。如果将感知作为符号能力的一个构成部分，动物甚至植物则具有自身的特殊能力。它们可能在触觉、视觉等某一方面超过人类许多，甚至它们具有我们无法解释的对地震等自然现象超越现有科学的感知能力。它们又与人类有太多相似之处。将这些动物交流的行为排除在符号之外，更多是一种人类中心主义的工作假定，或者本身是对动物的“符号歧视”。这一

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931—1958. Vol. 4, p. 531.

工作假定已随着人类文明的程度推进而重新得到了审视。约翰·迪利认为，“符号学的边界问题，认为符号行为或符号活动，至少能够扩展到意识或认知发生之处，包括‘动物符号活动’的整个领域”。

第三自然作为未被以人类特有样态进行符号化的生理感知，因而并不是皮尔斯所说的再现体。第三自然建立于感知意识（包括人和一切具有官能神经机能的生物体）存在基础之上。也即，物质性、客观性都不能作为本质性的区分。这并非要否定符号所常常借助的物质实存的方式出现，而是强调符号学本身是一种文化的心理感知学科。例如，数字图像符号的物理基础是 0、1 的电位差及其在各种显示终端的视像呈现。但对感知而言，该图像不是 0 与 1 的电位差而是它唤起的心理性状。将感知世界与文化阐释的世界加以区分，不仅是符号学拓展至生物层面的学科范畴所需，也是学科方法的开放性趋势。其旨在展现符号作为一种“复杂系统”的多面性存在。恰恰复杂性系统反对以某一种方式作为单一透视点来简化归纳事物。

在三度世界中，“像似”作为一种符号再现机制，开始产生效用。生物进化出变色龙、枯叶蝶（蛾）以及大量对环境产生刺激反应的生命体。我们无法否认它们以某种形式对环境或环境中某种对象产生了神秘的模拟现象，且在人类感知结果中，它们的确呈现了像似性。人类最终为像似性作评判，但其他生物以自己的本能和基因选择做到了这一点。如果我们生硬地将一切生物符号能力排除在外，恐怕是不合适的。可以这样看待生物层面的像似性问题：生物对环境的模仿所起到的效果，具有繁衍或生存的目的性，这一目标的实现是基于对象会受到像似机制的“欺骗”——天敌、诱捕对象、传粉的媒介昆虫，纷纷因为视觉、听觉、嗅觉的像似而“上当”。从这个意义上说，像似符号的底线是生物层面的“模仿”行为。当然，这个符号行为的成立是基于“人”这一符号终极裁判所理解的样式。动物模拟现象较之于人类社会像似符号的机制缺少的是释义能力，生物像似实施者的接收者上当后并不会思考或释义。

4. 四度自然：充满意义的文化世界

从个体来看，四度自然的构成要素就是符号释义。符号释义不是静止的，而是开放动态的。符号的动态释义经过无限衍义后无限趋近的文化全体，就构成了意义世界的全部。因此，文化定义为“人类所创造的意义之集合”是基于此种符号生成逻辑的自然结果。释义作为符号表意过程的单独项是皮尔斯三元结构优于索绪尔二元结构的地方。释义是确立符号存在

的最终决定环节，是整个环节的“第四自然”。此处的数字序列是一个逻辑顺序，而并非时间先后。卡西尔所说的“人作为符号的动物”正是在第四自然这个层面有效。迄今为止，符号学这门学科主要的研究工作也集中于人类文化现象的符号阐释。卡西尔将动物对刺激的反应称为信号，并详细比较了人与其他动物的应对形式差异。在列举了大量动物的类符号实验现象后，他认为这个问题不是单靠事实性基础就能获得解决的，而必须找出一个正确的逻辑出发点。他进而将动物发出归结为“信号”（sign）而只有人类这一动物才具备“符号”（symbol）能力。他归结道：“动物只具有实践的想象力，而只有人才发展了一种新的形式：符号化的想象力和智慧。……符号系统的原理，由于其普遍性、有效性和全面适用性，成了打开特殊的人类世界——人类文化世界大门的开门秘诀。”[①]

此处的四度自然正是这个“人类文化世界”的全体。符号因其普遍适用性而获得了意义世界。这个世界并不否定符号学边界的拓宽，也并不因此将某类符号学研究等同于符号学的全体。卡西尔在其《人论》中早就指出：“对这个问题的未来发展做出任何语言都是为时过早的。这个领域必须为今后的研究敞开大门”[②]。

对自然世界的尊重与敬畏并不导致人类尊严和独特地位的贬抑。人作为符号的动物并不必然拒斥其他生物使用“符号”这个术语。这一经典的命题必须在不断修正中使自身更加精确。人的自我确证也不是由于某个具体的论断或概念而成立，人之为人恰恰是由构成人的意义实践和社会实践之全体构筑的。而这种实践更不必是一个静止的定律而是一个不断衍义且丰富的符号过程。文化符号世界中的像似是理所当然的存在。需要特别强调的是，这种基于人类意识的“像似符”才是像似性在本文所设定的“人类文化符号学”的范畴。外在于人的第一自然、第二自然均不存在客观世界自然发生的像似性。第三自然生物的保护色、模拟现象是像似符的底限，但它缺乏人类文化形式的释义——需要特别避免艾柯所批评的“客观像似论”。柏拉图的“理式”本来就是一种“心”学，它与符号学本身是相通的。当前语言学寻找的许多“客观证据”恰恰忽略了其背靠的证据全然是属于“人类主观意识”中的文化规约。用这种文化心灵证据去证明“基于客观存在的像似”是有落差的。

---

① 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003 年版，第 42 页。

② 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，北京：西苑出版社，2003 年版，第 36 页。

第一自然是一个抽象的存在。黑格尔的“存在”概念不是指以物理形态或化学形态实存的自然世界，而是一种涵盖普遍的抽象，他用“共相”这一术语来描述。或者说，连同符号在内的一切存在均有其根据。只有引入第一自然的范畴，才不至于将这些自然世界之未存在之物视为某种“外在”和“他在”。一切事物都无法外在于世界的合理存在。可能世界虽不在物理意义的“现实世界”留下痕迹，却在符号世界中得到投射。前面提及，第二自然并不诉诸生物有机体，而是一种无机运转，包括天体等自然世界的行动与逻辑因果的可被符号化的投射。第二自然作为符号的对象，是可以相互表意的全体集合。第一自然的提出，对符号世界与客观世界具有某种补充作用。

三、图像世界的归属

1. 四度自然与对象解分

四度自然的作用并非用于在同一层次上区分对象的种与属（那是能指分节的工作范畴），而是就符号认知对象全域。例如，我们要在四度自然的概念范畴中讨论“天象”。第一自然在进入讨论范围之前，是“无名”的，是个超越具体对象的“存在”，不能诉诸语言、图像、文字等具体的符号形态。当我们以“天象”为名对其加以描述，天象的存在就成了一种“被抽取的片段”而具体化、固定化为某种信号投射。此时“天象”就是一个中介化的待在结构。它有具体形态自我呈现（presentation），如质料、性状、特征。呈现是一种有关天象的信号，但是这些信号因未被感知而“悬置”于一个客观世界之中。以生物有机体的感知确立了“天象”作为视觉、听觉或触觉的知觉方式及其与该种生物学的生物机制关系。大部分植物通过光合作用来与天象形成交互，向日葵还通过特殊的植物生长素对“天象”的信号作出反应。动物界具有更复杂的神经系统，感知天象的方式更为丰富多样：有的生物可以见到紫外光，有的生物可以接收超声波，蚂蚁可以感知湿度——各种异能的生物“看”世界的方式完全不同，其感知不以人类的接受方式为限制。

艾柯等符号学家反复强调，并不存在客观的符号世界，一切符号都是社会心理的结果。这固然没错，但并不否定人作为生物个体存在，其感知方式必然受到生物机能限定。天象对于生物体的人类是一种由可见光构成的具有可变化色彩和内容的“图像”。之所以将感知世界与文化阐释的世界加以区分，旨在展现符号作为一种“复杂系统”的多面性存在。复杂性

系统反对以某一种方式作为单一透视点来简化归纳事物。

第四自然世界的领域内，“天象”是文化符号学的领域，它的含义取决于社会文化体对“天象”的各种知识的综合约定及其在使用瞬间的具体投射。我们通过谚语可知常识“朝霞不出门，晚霞行千里”，孔明观天下知曹操命不该绝。此处，天象是一个被解读的文化图像符号，其意义由我们根据意图定点设定符号的衍义方向。

2. “图”与“像”的一般性推演

图像研究主要包括作为对象的“图”以及被感知而成的“像”。“图”是指以视觉实在为基础的形象要素，而“像”是符号化过程中所形成的感知结果，它要求感知主体的参与。两者的结合符合“符号是携带意义的感知”这一定义。因此，本研究的逻辑起点是将图像作为符号来处理，也即“图像符号学”。对图像的上述界定自然为本研究划分出了两个研究的版块，一个是关于图像符号中“图”的部分的研究，另一个关于是“像”的机制研究。这种二元划分看上去与索绪尔对符号的划分相同，不过索绪尔多以语言学案例为论证材料，而此处以图像为主要案例。

作为符号构成部分的“图”不必是物质实体的存在，而是具有唤起视觉感知的一切对象和事物，这种唤起以可感知的实在作为依据或基础。因此，本研究“图”的概念并不完全对应于索绪尔符号理论系统中的“能指”。在索绪尔的理论中，能指是声音表象。图像符号中的图不仅具有索绪尔所说的声音的“感觉的属性”①，还具有客观世界的自然属性。借用马克思对自然客体的描述，可以将“图”视为第一自然和第二自然的合体。

在符号表意所涉及的四个世界中，图像符号具有何种特性呢?

首先，第一自然是母体，图与像都存于其间，是第二自然的来源，也为第三自然提供归属。尤其是作为创造结果的第三自然对第一自然的无限可能的开拓。图像的“图”属于第一自然与第二自然，而“像”则属于第三自然与第四自然。再现体是第二自然，“对象”是第三自然，解释项是第四自然。

第一自然（共相）—第二自然（媒介）—第三自然（感知）—第四自然（释义）。

---

① 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，2009年版，第101页。

第一自然与第二自然的关系正如光芒四射的太阳，若人类永远处于黑夜，则只能通过太阳在月球上的投影来加以认知——月亮成为太阳的媒介。柏拉图的洞穴，正是这个意思。人不可能知晓第一自然，只能通过中介化的方式来知晓，这个中介即是第一自然的投影。第三世界就是我们的知觉世界，也是月球这个符号载体（媒介）指向的对象——太阳的光，植物以光合作用或向光性生长实现其感知方式，动物以光线作为时间或其他信息的判断依据。

最后，我们可以根据人类知识来赋予月球以各种文化的言说。图像符号的“像”既不完全等同于索绪尔的“所指”，也不完全等同于皮尔斯的对象与解释项之和。“像”作为一种认知效果，既包括图的指称对象（object）也包括心理印迹。而“像”则对应索绪尔的“所指”——抽象概念部分，也即图在心理中的认知投射结果。

3. 图像符号的结构与外延四层次

第一层次：要素（element）——可被归纳的图像基础单元是一种图像化的语素，必须能以图的方式被感知或归纳。又分为形态性图素和结构性图素。形态性要素是点、线、面、色等，结构性图像要素是形态图素对象与周边环境所形成的相对关系。最简单的结构关系是位置、方向，因为它们可以由单一形态图素与周边环境构成；更复杂的结构关系是图素与图素之间形成的关系，如密度、骨骼、节奏、韵律等。无论是形态性图素还是结构性图素，都不构成图像符号，因为它们未被以“意义”的方式感知。图素研究是图像符号学研究的微观基础，是图像符号学在艺术设计、图像识别等领域可操作性的体现。

第二层次：图符（icon）——通常被视为个体的携带意义而被感知的单元。到这个层次，发生了质的飞跃，“图”成为符号。不过，图符并不必然是一个图素或者一种结构组成，图符可以是一个体量巨大的对象，但该对象是可以表述为意义明确的个体。例如地球、星星是相对宇观层面背景下的表述。

第三层次：图像文本（icon text）——一组“以一定结构秩序形成的合一表意单元”，也可称“图符群”（icon group）。图像文本不仅仅是图符的排列也是一个有机结构。它也并不能以规模来区别于单个图符。单个图符虽然已经有完整的表意功能，但因缺乏语境信息，表意常常不确定。因此图像文本与图符的最大区别是它具备结构，具有更为明确的语境信息，表意功能强于单个符号。这使得图像文本比符号更靠近社会文化，是“符

号与社会文化”实现链接的桥梁。图像文本的研究对符号学的普适性验证具有重要价值。

第四层次：景观（spectacle）。如果说图像文本是“超符号”，那么景观就是“超图像文本”。景观是由图像文本构成的社会文化的宏大景象，它是一个社会文化在视觉领域的呈现，是图像符号学研究的宏观维度。

小结：“二元”“三元”与“多维度世界”

索绪尔的二元结构和皮尔斯的意指三分式各有优势，但它们尚未足够清晰地界定表征符号与自然世界的清晰关系。这就需要从索绪尔开始反思符号学作为一门社会心理学的自洽性。在索绪尔的符号学体系中，整个建立的基础是社会心理学，因此其二元结构强调心理印迹，进而开创的语言学传统着重研究的是语言符号世界的内部关系问题。由于语言符号自身高度抽象的特性，使这些结论无须修正。他的研究对象使他确信，符号学是建立在“任意武断性”基础之上的，艾柯等后来的符号学家都支持这一点。但在讨论图像符号时，这个定论捉襟见肘，以致将镜像等建立在像似理据之上的符号排除出“符号”领域之外。这种排除已经不再是符号内部讨论的问题，它蔓延成整个符号学的灾难。三元结构突出了释义的重要性，抓住了另一个核心环节，其对符号生成的讨论方式是“对象”与“再现体”之间的关系界说，但它对构成符号与作为其来源的“自然客观世界”讨论同样不够周详。在他们的体系中无法深入理解符号与非符号自然的关系。这一点对于建立在像似性基础之上的“图像符号”尤其严峻。基于此，有必要更清晰地界定符号意指过程所涉及的范畴及其之间的关系。从符号学自身发展来看，也要求推进到一个更多维度的世界来看待符号学理论思维方式的多样性。

第二节 中华文化的符号思维

一、“象”是古代中国对宇宙的模仿

中华文明最初的哲学智慧充满了对宇宙自然的敬畏并通过符号加以模拟。通常说，古代中华祖先们创造“河图洛书”表达了对宇宙世界的认识，是中国哲学发展的重要起源之一。“河图”和“洛书”是“图”与“书”之合称，是对宇宙自然的表达。据传，上古之时，在洛阳东北孟津

县境内的黄河中有龙马浮出，背负“河图”，献给伏羲。河图就是伏羲作八卦的依据和来源，也是后来《易》的最初来源。传说洛书是在今洛阳西洛宁县洛河中浮出的神龟献给大禹的天书，因地而名之为“洛书”。大禹根据洛书中所载智慧，成功治理了水患，后来划天下为九州。不仅如此，大禹还根据“洛书”制定九章大法用以治理国家，这些治国之策一直得到流传，并成为古代中国的治国经典，后收入《尚书》之中，名曰《洪范》。

可见洛书提供的恐怕不是某种具体的水利技术和治水良方，而是一种抽象的智慧。《易·系辞上》中说“河出图，洛出书，圣人则之”，就是讲，“河图洛书”是宇宙规律的“象”，圣人遵从依照其规律，不仅处理了人与自然的关系，并且得到了治理社会的方法。几千年来，“河图洛书”“八卦”等都被过于神秘化和扭曲化。设若我们今天所见的河图洛书纹样与几千年前的原作并不过分失实的话，可以断定河图与洛书都是微言大义的弱编码符号，只提供了最基础的正负排列组合关系。其指令性并不强，解释余地是相当宽泛的。据说二进制编码也是由《易》发展而来。这种说法实际上难以佐证。可以说“河图洛书”蕴藏了现代计算机技术的基本原理但并不意味着它的发明者具有现代科学家的复杂精细的思考。即便二进制发明受到《易》的启发，这位伟大的先祖也只提供了一个有关二进制的“牛顿苹果”。当然，它与苹果具有的重要不同之处在于，人们不会设想苹果具有神祇般的主观启示（今天的苹果公司不在此列），而“河图洛书”则是中华民族对先民智慧信仰的图腾符号。因此，连同其后的“八卦”《易》在内，中华民族花了整整三千年来解释和复杂化“河图洛书”，试图从中找到中国古典智慧对宇宙的思维方式。

本文无意卷入这些历史归属权的争论和对中华文明的盲目自我崇拜，而试图将问题还原到一个事物的基本状态，即“河图洛书”作为中国古代先民哲学之思的最源头处，用一种“象”来实现对宇宙的总体抽象描述，将宇宙抽象化为虚实、阴阳点阵的排列。

二、《易》象是中国文化系统图像化演化

1.《易》是古代中国早期相对完备的宇宙像似符系统

《易》的系统比河图洛书要完整复杂得多。它被称为“六经之首”，并通常被视为中国古典哲学体系化的开端。沿着“河图洛书”的图腾符号使命，“一部易经，广大悉备，仁者见之谓之仁，智者见之谓之智”。自然而然，从两汉至明清，先儒所著之易传、易说愈后愈多。可见，“易学”的

复杂实际上并非《易》这一文本对象的复杂，而是“易”这个符号在中国几千年的“无限衍义”下，无限趋近于中国千年文化这个总体的构成部分。“易”之所以成为六经之首，从某种意义上说，恰恰是由于它某种程度上的非具象性。它只是提供了一个言说天下诸事、宇宙万物的“共象”。

世界的本源和宇宙的真理是“自在的”，它不可言说。这一点，为古代哲学思想家所共识。老子有关“大音希声，大象无形”的说法被庄子表述得更为明白，他在《知北游》中说，“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也”。又在《齐物论》中说，“夫大道不称，大辩不言”。“道”无法言说，它是世界的本源，是万物所从与所踪，是终极真理，人必须去追求。实际上，无论是中国哲学抑或是西方哲学之逻各斯，终归于诉诸形而下的方式去接近、求索。而形而下的第一步，即是“符号化”。因此《老子》又云，“无名天地之始，有名万物之母”。这里的“名”不能狭义地解释为“名字”或者“说出”，而是任何可以为人所感知的符号对象。作为六经之首的《易》就是诉诸“象”来解释万事万物的。《易》云“是故，易者象也。象也者，像也。彖者材也。爻也者，效天下之动也”。这是《易》描述自身是通过“象”来描述宇宙的，《易》经的“象”是通过“像”这种模仿的方式来展现“天下之动”的。“彖”是描述的材料，“爻”是模仿宇宙万物的运动的形态。这里的“彖”“爻”都是具体的卦象，实际上在此意思相同，都是说明《易》是通过卦象这种能指物来再现和模拟宇宙和万物的规律。

2.《易》象的无限衍义是中华文明的传递方式

道不可言，于是《易》象以像之。在“道”以下，首先就是这个符号化的“象”。系辞：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。”因此，所有的事物规律均可由大道而来。系辞说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”形上与形下不是简单的包含关系，而是生发、演绎的结果。故《老子》又云：道生一，一生二，二生三，三生万物。及至万物虽是具体形下的事物规律，但均由道演绎而来。现代科学并不在物理意义或者某种具象地包括在西方的逻各斯或道中，而是这些“基元”的演绎，事物之用与事物之理本来是一体的。西方与东方中国遵循了不同的演化路径。西方在逻各斯以下，通过解分化的方式不断寻求形而上与形而下的分化西化，而东方中国则始终在“道”的同一层次反复演绎。及至唐、宋，对道的演化又建立了“三易”——理、象、数之说。从某种意义上讲，它们仍然是“道”的同义反复语，是同层次解释的

结果。这种同层次的演绎方式是不利于建立现代意义的科学的。

著名的"李约瑟之问"(the Needham question)[1] 的一个解答是中国人太讲究实用,很多发现滞留在了经验阶段。这一观点得到一部分中国知识分子的赞同。明末徐光启在比较《几何原本》与《九章算术》后评价:"其法略同,而其义全阙。"香港中文大学中国文化研究所前所长陈方正在《继承与叛逆:现代科学为何出现于西方》一书中解释为,"中国数学与西方数学的差别只讲究程序(所谓'法'),而不讲究明确、细致、直接的证明(即所谓'义')"[2]。陈寅恪也说,"中医有见效之药,无可通之理"[3]。实际上,并非中国思维只重实用,而是中国以形上之"道"替代了中观层次的科学之"理"。例如,算术之理均可由《易》推演而来,而中医也有"藏象论"。也即,这些具体门类的学问都直接与终极之道接轨,而中间层次的规律探索就相对薄弱。再如,前面说到的河图洛书。圣人用它既可以处理自然世界的问题(如治水),又能处理社会问题(如安天下),于是中观层次的理(也即科学的原理、规律)失去了存在的足够必要,或至少其地位是不够高的。与此相对,古希腊时期柏拉图接受了毕达哥拉斯学派对数学的无上重视,这就使得以数学为基础的现代科学在一个传统内发展,现代科学是重视数学的水到渠成的结果。在陈方正看来,现代科学发生在西方不是16—17世纪突然的超越,而是各自几千年文明殊途发展的必然结果。1953年爱因斯坦在致斯威泽的信中曾说:"西方科学的发展是以两个伟大的成就为基础的:希腊哲学家(在欧几里得几何学中)发明了形式逻辑体系,以及(在文艺复兴时期)发现通过系统的实验有可能找出因果关系。在我看来,人们不必对中国圣贤没能做出这些进步感到惊讶。这些发现竟然被做出来了才是令人惊讶的。"言下之意是,古代中国学者不懂得形式逻辑体系和实验验证,没能发展出近代科学是自然而然的。杨振宁等科学家更直接地指出,《易》影响了中华文化的思维方式,而这个影响是近代科学没有在中国萌芽的重要原因之一。

---

① 指以对中国科技史研究的杰出贡献成为权威的英国著名生物化学家李约瑟,在其编著的15卷《中国科学技术史》中正式提出了著名的"李约瑟难题":"如果我的中国朋友们在智力上和我完全一样,那为什么像伽利略、托里拆利、斯蒂文、牛顿这样的伟大人物都是欧洲人,而不是中国人或印度人呢?为什么近代科学和科学革命只产生在欧洲呢?……为什么直到中世纪中国还比欧洲先进,后来却会让欧洲人着了先鞭呢?怎么会产生这样的转变呢?"

② 陈方正:《继承与叛逆:现代科学为何出现于西方?》,北京:生活·读书·新知三联书店,2009。余英时,序Ⅻ。

③ 陈寅恪:《寒柳堂集》,北京:三联书店,2001年版,第188页。

接下来的问题是，对“道”的重视和尊崇一定程度上导致了对科学精神的损失，这是否意味着我们应当对中国文明给予更全面的反思和批判？在以极大的勇气作出回答之前，必须界定清楚“科学”与“科学技术”的差异。科学来源于拉丁文“scientia”，仅指“知识”“学问”，而近代以来偏重于自然科学。而科学技术是人类掌握、认识和应用客观自然规律的实际能力。此外，还必须界定的是，“科学”本身的意涵及其所依赖的视角。李约瑟、余英时、陈方正不约而同地将现代科学视为建立在数学基础之上的结果。“现代科学的出现毫无疑问是通过数理科学即开普勒、伽利略、牛顿等工作获得突破，而且此后三百年的发展显示，现代科学其他部分也莫不以数学和物理学为终极基础。”[①] 无论数学是否将是未来科学的唯一基础，至少在现阶段，至少在近三百年所呈现的自然科学发展的基础之上，在以数学为“终极基础”的科学文明之上，我们必须承认，中国辉煌的文明及其经典文本被信仰的方式成了现代科学发展的一个重要阻碍。

反思无疑是必要的，但并不意味着对中国文明及其经典文本本身的否定。否定的焦点在于这些经典文本的存在方式和被解释的方式。前面提及，这些文本已不是文本自身的释义，而是数千年来不断被重复和在一个扁平层次上加以解读的过程。这个扁平过程导致了“科学原理”的抽离。从个体的学习过程来看，无法有效地获得前人的积累，而是必须直接回到经典本身，导致了大量的智力浪费，在知识分子个体身上表现为皓首穷经的学究以及熟读与背诵。反观西方文明，它通过中观层次的“公理”“定律”“逻辑推定”来获得大量的前人的有效智力劳动成果，就极容易发展出更精细的科学结果，同时也促进了智力分工和学科分化。因此，西方文明智力成果得到了有机的整合。其结果是，身处东方中国的智力出众并名传后世者，其通常是全能型的，而这并不利于分工和具体的科学突破。

东方中国从来不缺乏好奇的探究之心，也不缺乏对理的本身追求。但东方中国式宇宙的把握，着重个体的领会和神遇，是一种不可累积的知识方式。恐怕这种像似手段和方式与中国科技发展不无关联。

三、《易》“象”衍生的中国审美追求

1.“像”“似”之间的中西艺术符号再现的微妙差异

对自然科学的发展的负面影响涵盖了东西方对宇宙万物“像似”方式

---

① 陈方正：《继承与叛逆：现代科学为何出现于西方?》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009。余英时，序X。

差异。其中，像似作为一个近义反复的联合词，“像”与“似”应当加以区别。“像”强调的是模仿比照，是对象的反映、再现。前文提到，“易者，象也，象也者像”。“像”是中华文化经典提出的模拟自然的方式。这种方式是极其模糊而不精确的，并且是不强调身体的官能感知而是以心悟的。对官能性体察的贬抑保持了人的思想情感特有的模糊性，同时特别强调对道的终极追求。从《易》对宇宙的再现方式可以看出，东方中国的“象”是较为模糊的“相像”。由于《易》是中国古代文化的重要起点之一，这种模糊化的像似方式也体现在艺术符号范畴。从根源上来说，由于所有符象终归要通达“道”，而道是不可言说、不可以客观符号显现的终极存在，这本身就要求，再现道的符号载体具有某种相对的模糊空间，所谓“空故纳万境”。过于清晰的表意在中国艺术语境中往往失去通达道的“意境”。

“似”在今天的大部分表示“类同、接近”之意的使用中，都可以与“像”互换，如相似、相像，两者甚至可以互为解释意义。但从字源来看，两者本源是不同的。“像”是人对对象的模仿，是人与自然的关系；而“似”的“人”字旁是讹传而来。据《文字源流浅析》考，此字原写为“[illegible]”，更接近两物相比较，其客观形象特征更加明显。较早的用法见《易·系辞上》：“《易》与天地准，故能弥纶天地之道……与天地相似，故不违。”这里，“似”改成“像”显然是不合适的。此处应与前面一段合起来理解。前面“与天地准”是以天地为准绳、法则的意思。后一句换字，其意不变，仍是遵循一致的意思。在此，与天地“像”是不准确的。“像”是相对内在抽象的模拟和反映，而“似”更具外在一致的客观比较。

在西方世界看来，东方中国的文化艺术再现方式是相当模糊的，无论是《易》的“道”，还是老庄之“道”、《尚书》的“五行”、《管子》的“气”，都缺乏精确的客观物理实存性，它们都以抽象来仿像宇宙的非常大道。

与中国文化的模糊相比，西方文明重“似”，注重官能性，以客观物理世界为准绳来衡量感知结果。因此，西方文明必然走向解分化路径。实际上，与其说亚里士多德以来的西方文明是视觉中心的不如说是官能性的。西方不仅强调官能性作用，更详细地讨论每种官能的地位与排序。亚里士多德将视觉作为“高级的感知”方式，认为它是通向心灵和智慧的最重要渠道。西方视觉中心主义传统进行了详细的讨论，以至于非得分出“视觉是物体发出的光在眼中的投射”还是“眼睛发出的光触及了物体”

不可。这就是西方文明所特有的解分式思路。

2. “散点透视”——一个名词的误导

前面说到，解分与外在超越推进了自然科学和理性的发展，这在艺术发展史上也同样有效。以透视法的发展过程为例。迄今为止未发现原始艺术具有严格意义的科学透视法。埃及人为了表现得更有立体感而展现人侧脸，正面上半身。全世界的原始绘画都不会有几何透视法的概念。西方绘画一旦建立这种观念，就坚实地建立在古希腊“欧几里得几何”之上。文艺复兴时期，科学对艺术的反哺在透视画法方面归于圆满，发展出以达·芬奇为代表的完整透视技法。

中国绘画艺术一直被冠以“散点透视法”之名。所谓散点透视，实际上焦点是游弋不定的。称之为透视，有比喻的意思也有文化自尊心作祟。首先，“透视”的概念本身来自西方，中国古典艺术画论中无此词。“透视”本意为看透（拉丁文为“perspclre”）。最初实现精确透视方法并非几何计算，而是通过一块透明的玻璃或其他平板对景物进行定格，用笔将景物绘制于其上。后来，由于有几何原理的支持，使得透视可以根据几何计算来进行。进而透视的含义就不再仅仅是“看透”，而是根据一定原理，在平面上以线条来显示物体的三维空间位置、轮廓和投影的技术，而这种技术的研究科学就被称为透视学。根据这个学科性定义，中国画并无西方意义的科学透视可言。其原因有二：一是中国画中的透视关系的理论都是艺术家习得经验的总结，而非一种自然科学式的精确计量关系；二是中国绘画艺术与精确的机械式描摹，在本质追求方向上是格格不入的。

早在南北朝时期，中国绘画艺术就注意到了透视的一些基本现象。宗炳的《画山水序》中就相关记载：“去之稍阔，则其见弥小。今张绢素以远映，则昆阆（昆仑山）之形，可围千方寸之内；竖画三寸，当千切之高；横墨数尺，体百里之迥。”也即，此时提出了粗糙的近大远小观念。此时，比文艺复兴尚早近千年。以此而言，设若以科学方式重视这种技术性的精确化，是可能发展出更为精密的透视关系的。但问题在于，由于这不是一种精确的科学计算关系，这种观念只能作为艺术家的习得经验传承，因此发展得并不快。两百年后，唐代王维所撰《山水论》中，才提出了稍细致的处理山水画中透视关系的要诀：“丈山尺树，寸马分人，远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉（黛色），远水无波，高与云齐。”可见，这个关于所谓“透视”的规律依然是模糊而概貌的习得经验。

中国艺术家和艺术理论家对西洋“透视方法”的认识与态度也佐证了

中国艺术家根本不屑于追求透视。清人邹一桂在了解了西洋画之后说："西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物、屋树皆有日影。其所用颜色与笔与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。"（《小山画谱——西洋画》）说明，虽则对西洋画的精确透视表示惊奇，但并不在艺术层面欣赏西洋画的这个特质。当然，西方艺术也并非仅仅追求"精确的模仿再现"，甚至也并不以精确再现为终极目标。丹纳的《艺术哲学》明确指出，"模仿并非艺术的目的，……有些艺术有意与实物不符"[①]。但西方艺术首先掌握了这种精确再现的本领，至于艺术追求的方向则是多元化的。

归纳而言，中国艺术审美诉诸"像"，而西方艺术更注重"似"。当然，这两者并非泾渭分明。西方艺术也讲究精神，也有自身画品。但它们往往通过形式来实现精神的表达。与此不同的是，在中国艺术中，艺术家更强调心性的直接体察和超越形式直达本源，以致中国艺术符号在表意过程中常常是需要让位的。庄子认为，人籁不若地籁，地籁不如天籁——天籁之音是无法诉诸符号文本的。西方艺术发展到后现代阶段，则开始通过"观念"和"行为"来超越形制，仍不得不落入某种"形式"，远不若中国艺术之"神遇"来得直接。

2. 中国艺术中符号是通达"道"的临时桥梁

现代符号学对符号表意过程的解释，有三个相对独立的主体，分别为：发出者意图—文本意图—接收者意图。在单一的线性表意过程中，发出者意图通过发出文本而失去对文本的完全控制力，文本成为一个脱离发出者而独立存在的符号编码集合，发出者所能实现的意图只能借助文本编码的形式手段实现，发出者意图的主导地位让渡于文本意图；接下来，文本编码在接收者发生释义行为时，可能由于接收者能力元语言等知识背景要素，而发生新的偏差，文本作为一个既定的再现体，其主导地位也顺次让位于接收者的解释。也即，在这个过程中，后者依次否定前者。但实际上，这个过程并非一个一次性完结的过程，而是一个循环往复的过程。即便在一次性过程中，后者对前者的否定和前者对后者的主导地位让渡都不会导致前者作为一种"意图"自身的消失，每一个具体环节都具有各自重要的独立意义。

---

① 丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，桂林：广西师范大学出版社，2000年版，第51页。

在中国艺术符号的观念中，对这种艺术符号表意过程的独立意义重视程度是较弱的。王弼对道之达成发挥了庄子的思路，在《周易略例·明象》写道："故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。"中国传统文化所强调的始终是前文所说的抽象模糊的宏大目标。在借助一层层的"工具"通达目的后，作为"工具""言"或者"象"的功用和价值已经完成，可以忘却。始终停留在工具层面就会被认为品格不高。与此相对的是西方世界对工具理性的强调。由于对客观世界精确明晰的认知需要，人必须借助工具这一自然能力的延伸来获得。也即，西方文明始终承认人与客观世界是通过某种中介通达的。这就是我们常说的西方的"外在超越"倾向。西方文明对中介具有超常的敬畏感，这种敬畏不仅限于客观物理、科学技术，甚至宗教都是西方世界帮助人们实现精神完满的外在工具。

这种广义工具理性甚至可以从一个侧面反映出中西方社会历史结构的重要差异。东方中国对终极大道的个人体悟可能实现的超越，令其具有一种普遍的僭越之心。"朝闻道，夕死可矣"很容易转化为"得道而不死"的妄想，这在宗教上体现为东方中国更可能接受多神教教义。无论是本土的道教还是外来的佛教，多神教的因果和超越更符合个体执着心性的期望。这种普遍僭越心理，在社会层面则反映为不断改朝换代但并不触及社会本体结构的历史发展模式。"侯王将相，宁有种乎"的诘问折射出中国文化的整体心态。其背后的含义是所有的农民革命实际上都不是以反封建制度为目的，而只是反当前占据皇帝宝座的那个人。

大体可以看到，西方艺术始终较东方中国更接近于一种"科学客观性再现"。这种客观性再现就是一种"中观层次"的科学知识体系。科学技术之发展带来了物质的丰富和对物理宇宙探索的深入，却无法穷尽人的内心。从内省的角度来看，中国哲学的内在超越特质令它在修心方面具有西方艺术所未及的独到之处。

小结：反思中国式"像似"的内在机制与当代价值

以某种单一标准来论高下很容易得出结论，但也极易造成以偏概全。一种文化模式的可能结果，并不意味着是对这种思维模式的全面否定。具体来说，东方中国的文化思维方式可能并非自然科学发展的最佳土壤，这并不意味着这种文化本身是有问题的，至多意味着这种方式与自然科学这个向度不具最佳匹配性。科学发展本身的合法性判断则是另一件事。西方

学者已经疾呼高科技和高速度发展成了人类的灾难，环境问题、能源问题已成为高速度发展难以承受之重。物质的富足不必然带来幸福感，而科技的高速度已因其惯性而无法稍停。各个国家也因全球化的经济而被绑架成一个挟裹着全人类的巨大球体加速飞奔。尽管人们认识到这一点，但存在的悖论是，被绑架于其间的人类已如同处于困境中的囚徒，唯恐稍慢而被飞速发展的社会所疏离、抛下。个人的欲望无限膨胀，国家的经济不停刺激，能源掠夺、军备竞赛、货币战争都是在这一惯性下的必然产物。落后就要挨打这一常识适用于一切现代化国家。而国家的掌权者实际上也已经被彻底绑架，选举的口号不得不是更少的失业率和更高的经济发展速度——唯有高科技及更多的物质财富才可能令哪怕最民主制度下的政府保持相应的支持率。如此一来，所有看似弱势的民众不仅不是被统治的那一方，反而是科技至上主义和私欲支持的独裁者——数十亿暴君的共谋将比某个政府的集权力量大得多。终极目标变得从未有过的遥不可及，连上帝也无法拯救这一切——基督教的教义中缺乏“无为与道法自然”的教义。西方哲学家开始试图从东方寻找心灵的智慧。如果人们直接追求心性与幸福的本源，而稍减科技速度带来的浮泛，也许能避免依赖于物质欲望世界的存在，可能生活得更幸福，社会发展得更和谐。从这个角度说，新儒学实际上是一种妥协的产物，是东方中国因自然科学落后导致挨打的现实结果促使学者寻找的一种折中产物，既希望保持心性的终极价值论，又希望得到外在的实际功利效果——实现所谓的“内圣外王”。这实际上割裂了“内圣”与“外王”的必然关系。不仅如此，这个美好的愿望本身就存在严重的内在逻辑悖论。设若新儒学可以作为一种相对普世的信条，则每个国家、群体都追求外在的王道。则王道与王道之间必然存在竞争、斗争乃至战争，它最终必然反向作用，令“内圣”的目标让位于实现王道的手段性现实需求。

综上，技术科学并不是人类文明的唯一福祉，也不是毫无疑义的自明真理。科学本身是连同人文维度在内的更综合的意义，而非局限于技术一隅。科学作为一种“真”，其本意是对连同其自身存在伦理都包括的“知”。这种“知”是对人类这一智慧物种的智慧性之具体确证，而非仅限于发明指南针或者发现一种中微子。从某种意义上说，我们所掌握的技术本身作为通向这种合法性确证自身的伦理也是有边界的，例如人体克隆、器官移植、医学上的诸多人体实验，都可能导致科技本身更快取得某些成果，而这些实验未经允许，其在上不言自明地表达了科学技术需要某种制

动的伦理力量。实际上，解决当前高速发展和物欲膨胀的危机，非常需要文化价值观对高科技与高速发展这个挟持全人类向前滚动的大雪球产生一个引导与刹车作用，而非前面新儒家所追求的“外王”这一变相的狭隘民族主义目标。也即，人的内心恐怕才是真正需要重新调适的问题。以此而言，中国古典思想抽掉“中观层次理论”而直达宇宙则具有独到的优势。

本章小结：

符号学惯常讨论的个案对垒方式固然有其重要价值，但也有失之局部的问题。本章从一个传媒景观机制出发，上升到整个世界的逻辑结构。看上去有些过于宏大，但实际上本章并未以宏大的终极建构为最终目标，而旨在通过划出一个世界以在其中标示符号全域的所处位置。“四度自然”这样宏大的说法，并非要标新立异提出新的世界观，而是在符号学范畴内给符号表意的几个要素作一个全域式的归纳。这种全域式的归纳本身具有“图式把握”的色彩，希望避免个案的散点性和线性论证的单线条性。

在这个全域图景展现中，第二节讨论的是一个中西文化思维模式问题。中国式的像似所反映的是从符号表意和再现机制特征上东方中国对世界宇宙的思维把握。讨论文化模式，需要特别避免简化的优劣论。不可否认的是，文明有发达程度的差异，文化也可以在某种特定参照之下判别其高下，但文化思维的特征决然不能脱离语境去比较文化思维模式的高下。以武力论之，整个人类文明也不会胜于恐龙时代。东方文明受到的贬义乃是由于人们预设以技术科学为主导的评价体制所得结论，而技术科学自身作为标尺的合法性则是一个未曾讨论的问题。因此，本章对李约瑟之问的反思是，就数理科学和中观层面的学科建制而言，东方中国式的“像似”并非最佳生长土壤。而从涵盖人类文明综合考量之“大科学”维度来考量，这种文化思维模式则可能具有特别的优势。

这些讨论对于当今传媒景观的意义在于，能更清晰地展现其源流和机制。且在如何处置传统文化遗产，尤其是思维文化遗产方面具有重要启示。

参考文献

PART 1 英文书目部分

Bouissac, Paul. *Encyclopedia of Semiotics*, Oxford university press, 1998.

Damisch, Hubert. *Semiotics and Iconography*, The Peter De Ridder Press, 1975.

Eason, David L. *New Journalism, Metaphor and Culture*, The Journal of Popular Culture, 1982, Vol. XV, Issue 4.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana UP. 1984.

Hasenmueller, Christine. *Panofsky, Iconography, and Semiotics*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 36, No. 3, Critical Interpretation (Spring, 1978).

Laing, Donald A. *Roger Fry: an Annotated Bibliography of the Published Writings*, London and New York, 1979.

Leeuwen, Theo Van. & Jewitt, Carey. *Handbook of Visual Analysis*, SAGE, 2001.

Marriott, Kim. & Meyer, Bernd E. *Visual Language Theory*, Springer, 1998.

Neiva, Eduardo. *Redefining the Image: Mimesis, Convention, and Semiotics*, Communication Theory, February 1999, Vol. 9, Issue 1, pages 75—91.

Nöth, Winfried. *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*. Walter de Gruyter, 1997.

Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1996.

Paulsen, Amanda. *A Connotative Turn for Pictorial Semiotics: the Cultural Semiotics of Goran Sonesson*, University of the Western Cape, 2000.

Pauwels, Luc & Margolis, Eric. *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. SAGE Publications Ltd, 2011.

Peirce, Charles. Sanders. *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press. Vol. 3. 1931—1958.

Reed, Christopher. *A Roger Fry Reader*, Chicago: Chicago University Press, 1996.

Saint — Martin, Fernande. *Semiotics of Visual Language*. Indiana University Press, 1990.

Sebeok, Thomas Albert & Umiker—Sebeok, Donna Jean. *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web* 1992—93. Walter de Gruyter, 1995.

Sonesson, Göran. *Pictorial Concepts: Inquiries Into the Semiotic Heritage and Its Relevance to the Interpretation of the Visual World*, Lund University Press, 1989.

Spalding, Frances. *Roger Fry, Art and Life*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980 .

Straten, Roelof van. *An Introduction to Iconography*, Routledge, 1994.

Williams, Raymond. *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, 1985.

PART 2 译著

阿恩海姆，鲁道夫. 视觉思维：审美直觉心理学. 滕守尧译，成都：四川人民出版社，1998

阿恩海姆，鲁道夫. 艺术与视知觉. 滕守尧译，成都：四川人民出版社，1998

艾尔雅维茨，阿莱斯. 图像时代. 胡菊兰等译，长春：吉林人民出版社，2003

艾柯，翁贝托. 符号学理论. 卢德平译，北京：中国人民大学出版社

巴尔特，罗兰. 明室：摄影纵横谈. 赵克非译，北京：文化艺术出版社，2003

巴尔特，罗兰. 神话修辞术. 屠友祥译，上海：上海人民出版社，2009

柏拉图. 柏拉图文艺对话集. 朱光潜译，北京：人民文学出版社，1963
贝尔，克莱夫. 艺术. 周金环等译，北京：中国文联出版公司，1984
波德里亚，让. 物体系. 林志明译，上海：上海人民出版社，2001，序言
波洛克，葛内塞尔达. 精神分析与图像. 赵泉泉译，南京：江苏美术出版社，2008
伯内特，朗. 视觉文化：图像、媒介与想象力. 赵毅译，济南：山东文艺出版社，2008
丹纳，希波吕忒. 艺术哲学. 傅雷译，北京：人民文学出版社 2004
德波，居伊. 景观社会. 王昭凤译，南京：南京大学出版社，2007
迪利，约翰. 符号学对哲学的冲击. 周劲松译，成都：四川教育出版社，2012
杜夫海纳，米克尔. 美学文艺学方法论. 朱立元译，北京：中国文联出版公司，1991
梵一迪克，托伊恩. 作为话语的新闻. 曾庆香译，北京：华夏出版社，2003.
费斯克，约翰. 关键概念：传播与文化研究辞典. 李彬译，北京：新华出版社，2004
弗莱，罗杰. 弗莱艺术批评文选. 沈语冰编译，南京：江苏美术出版社，2010
福柯，米切尔等. 激进的美学锋芒. 周宪译，北京：中国人民大学出版社，2003
贡布里希，恩斯特. 理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位. 范景中译，上海：上海人民美术出版社，1989
贡布里希，恩斯特. 图像与眼睛：图画再现心理学的再研究. 范景中等译，杭州：浙江摄影出版社，1988
贡布里希，恩斯特. 象征的图像：贡布里希图像学文集. 范景中译，上海：上海书画出版社，1990
贡布里希，恩斯特. 艺术的故事. 范景中译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999
贡布里希，恩斯特. 艺术与错觉：图画再现的心理学研究. 林夕等译，杭州：浙江摄影出版社，1987
贡布里希，恩斯特. 秩序感：装饰艺术的心理学研究. 范景中等译，长沙：湖南科技大学出版社，1999

海德格尔，马丁. 存在与时间. 陈嘉映 译，北京：生活·读书·新知三联书店，2006
豪厄尔斯，理查德. 视觉文化. 葛红兵译，桂林：广西师范大学出版社，2007
赫尔曼，戴卫. 新叙事学. 马海良译，北京：北京大学出版社，2002
霍尔，斯图尔特. 表征：文化表象与意指实践. 徐亮，陆兴华译，北京：商务印书馆，2003
霍克斯，劳伦斯. 结构主义与符号学. 瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社，1987.
吉罗，皮埃尔. 符号学概论. 怀宇译，成都：四川人民出版社，1988
卡西尔，恩斯特. 人论. 甘阳译，上海：光明日报出版社，2009
朗格，苏珊. 艺术问题. 滕守尧，朱疆源译，北京：中国社会科学出版社，1983
朗格，苏珊. 情感与形式. 刘大基，傅志强译，北京：中国社会科学出版社，1986
李格尔，阿洛伊斯. 风格问题. 刘景联，李薇蔓译，长沙：湖南科学技术出版社，1999
李格尔，阿洛伊斯. 罗马晚期的工艺美术. 陈平译，长沙：湖南科学技术出版社，2001
马勒，埃米尔. 图像学：12 世纪到 18 世纪的宗教艺术. 曾四凯，梅娜芳译注，北京：中国美术学院出版社，2008
米尔佐夫，尼古拉斯. 视觉文化导论. 倪伟译，南京：江苏人民出版社，2006
米切尔，托马斯. 图像理论. 陈永国，胡文征译，北京：北京大学出版社，2006
莫兰，埃德加. 复杂性思想导论. 陈一壮译，上海：华东师范大学出版社，2008
潘诺夫斯基，欧文. 视觉艺术的含义. 傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987
潘诺夫斯基，欧文. 图像学研究. 上海：上海三联书店，2011
皮亚杰，让. 结构主义. 倪连生，王琳译，北京：商务印书馆，2009
普林斯. 叙述学词典（修订版）. 乔国强译，上海：上海译文出版社，2011

史蒂文森，尼克. 认识媒介文化：社会理论与大众传播. 王文彬译，北京：商务印书馆，2000
索绪尔，费迪南. 德. 普通语言学教程. 高名凯译，北京：商务印书馆，1999
沃尔夫林，海因里希. 古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论. 潘耀昌译，北京：中国人民大学出版社，2004
沃尔夫林，海因里希. 美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题. 潘耀昌译，北京：北京大学出版社，2011
沃尔夫林，海因里希. 文艺复兴与巴洛克. 沈莹译，上海：上海人民出版社，2007
沃尔夫林，海因里希. 艺术风格学导论. 潘耀昌译，北京：中国人民大学出版社，2004
亚里士多德. 亚里士多德全集（第二卷）. 苗力田编，北京：中国人民大学出版社，1991

PART 3 国内论著

陈池瑜. 现代艺术学导论. 北京：清华大学出版社，2005
陈方正. 继承与叛逆：现代科学为何出现于西方？北京：生活·读书·新知三联书店，2009
陈怀恩. 图像学：视觉艺术的意义与解释. 石家庄：河北美术出版社，2011
陈龙. 视觉文化传播导论. 上海：上海三联书店，2006
陈永国. 视觉文化研究读本. 北京：北京大学出版社，2009
陈锦忠. 雕塑符号与传达. 台北：秀威资讯科技股份有限公司，2010
段钢. 寻觅图像世界的密码. 上海：上海人民出版社，2008
范景中、曹意强主编. 美术史与观念史（第6辑）. 南京：南京师范大学出版社，2007
高字民. 从影像到拟像——图像时代视觉审美范式研究. 北京：人民出版社，2008
顾铮编译. 西方摄影文论选. 杭州：浙江摄影出版社，2003
黄晓钟、杨效宏、冯钢. 传播学关键术语释读. 成都：四川大学出版社，2005
林家阳. 招贴设计. 北京：高等教育出版社，2008

罗岗，顾铮．视觉文化读本．桂林：广西师范大学出版社，2003
罗一平．破碎的逻格斯：西方现当代艺术史中的图像．广州：岭南美术出版社，2006
马藜．视觉文化下的女性身体叙事．成都：四川大学出版社，2009
孟建．图像时代：视觉文化传播的理论诠释．上海：复旦大学出版社，2005
沈语冰．20 世纪艺术批评．杭州：中国美术学院出版社，2003
谭学纯．广义修辞学．合肥：合肥教育出版社，2001
王亚平，孟华．汉字符号学．上海：上海古籍出版社，2001
王寅．中国语言象似性研究论文精选．长沙：湖南人民出版社，2009
肖伟胜．视觉文化与图像意识研究．北京：北京大学出版社，2011
徐恒醇．设计符号学．北京：清华大学出版社，2008
臧可心．欧洲招贴设计大师作品经典：皮埃尔·曼德尔．北京：人民美术出版社，2003
张坚．视觉形式的生命．杭州：中国美术学院出版社，2004
赵毅衡．符号学：原理与推演．南京：南京大学出版社，2011
赵毅衡．文学符号学．北京：中国文化出版公司，1990
赵毅衡．意不尽言：文学的形式-文化论．南京：南京大学出版社，2009
赵毅衡．重访新批评．天津：百花文艺出版社，2009
周宪．视觉文化的转向．北京：北京大学出版社，2008

后　记

“图像”是近年来重要的学术关键词之一。海德格尔从哲学的角度将图像化的世界视为现代性的重要表现。在他看来，图像是理解和把握现代世界的基本方式。米切尔则认为“图像转向”是相对于“语言学转向”之后最具里程碑式的时代宣言。对于普通受众来说，巨量的图像生产和消费构成了当今时代的主要信息内容。Facebook 每天上传的图片数量有数亿之巨，后起的中国社交平台微信朋友圈每天上传的图片数量也已经过亿——全世界人民共同参与了一场制作、分享的图像传播盛宴。这本书主要内容就是围绕这场“图像符号”的盛宴来展开问题，并特别注重图像符号与文学形象、语言传播、美术图像、传统文化的综合性例证研究。

符号学经过近百年的发展，其所面临的对象也已经发生了许多改变。符号学已不再是索绪尔的语言学的工作范畴和能指\所指的二元结构，甚至也不完全是皮尔斯所讲的边界清晰的类型化符号。今天当我们审视卡西尔“人作为符号动物”的理论时，必须在今日的生物科学视野下更加审慎地看待人以外的生物符号世界；而当我们试图讨论巴尔特、艾柯有关形象修辞和像似谬见时，今天的形象修辞讨论对象已不再是巴尔特反复援引的平面广告了。我们面对的是一个多模态世界——一个充满形象但并不平面的世界。传媒景观的现实经验对符号学的冲击突出表现为一种普遍的跨界性和交叉性，如图像研究、美术研究范畴拓展到日常生活图像仍至广告、设计领域中，语言符号、文学文本研究拓展到多媒体、多模态、多介质的当代符号广义形态研究中。其间涉及的问题小至“像似”术语的使用规范的更新，大至城市、国家形象的策略，所反映出的语言规范更新、国家文化意志和软实力的战略，都可以被置于意义的形式规则下探讨。

人们可能会质疑，这岂非符号帝国主义？我们的看法是：作为一种意义理论，但凡涉及意义形式都是符号学不得不面对和处理的问题。换言之，一种学科方法如果在其宣称的范畴内不具有普遍解释能力，其内在逻

辑自洽性就是可疑的。从这个角度说，上述质疑恰恰是对符号学作为人文科学公分母的另一种肯定。符号学的方法并不排斥其他方法，它是一种方法论而非具体的画地为牢的“领域”。因此，符号学不是垄断的“帝国”，而是一个包容理论性和现实操作力的“王国”。它不仅提供解释现实的操作性，也不乏仰望星空的视野。正如一直被争议的“李约瑟之问”这类过于宏大的问题，或者有可能经由符号形式的观照而获得一种别样的理解。

胡易容
桂林电子科技大学
2014 年 8 月 26 日